

Mary Anne Warken S. Sobottka

**TRADUZIR ANTIPOESIA:
TRADUÇÃO COMENTADA DO ESPANHOL PARA O
PORTUGUÊS DE *SERMONES Y PRÉDICAS DEL CRISTO*
DE ELQUI DE NICANOR PARRA**

Dissertação apresentada ao curso de Pós-graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Estudos da Tradução.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Meritxell
Hernando Marsal

Florianópolis
2016

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Sobottka, Mary Anne Warken S.

TRADUZIR ANTIPOESIA: : TRADUÇÃO COMENTADA DO ESPANHOL
PARA O PORTUGUÊS DE SERMONES Y PRÉDICAS DEL CRISTO DE ELQUI
OBRA DE NICANOR PARRA / Mary Anne Warken S. Sobottka ;
orientadora, Meritxell Hernando Marsal - Florianópolis,
SC, 2016.
175 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós
Graduação em Estudos da Tradução.

Inclui referências

1. Estudos da Tradução. 2. Estudos da Tradução. 3.
Antipoesia. 4. Nicanor Parra. 5. Tradução Comentada. I. ;
Meritxell Hernando Marsal. II. Universidade Federal de
Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Estudos da
Tradução. III. Título.

Mary Anne Warken S. Sobottka

**TRADUZIR ANTIPOESIA:
TRADUÇÃO COMENTADA DO ESPANHOL PARA O
PORTUGUÊS DE *SERMONES Y PRÉDICAS DEL CRISTO*
DE ELQUI DE NICANOR PARRA**

Esta Dissertação foi julgada adequada para obtenção do Título de “Mestre em Estudos da Tradução”, e aprovada em sua forma final pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina.

Florianópolis, 12 de dezembro de 2016.

Prof^ª. Dr^ª. Adja Balbino de Amorim Barbieri Durão
Coordenadora do Curso

Banca Examinadora:

Prof^ª. Dr^ª. Meritxell Hernando Marsal
Orientadora e Presidente da banca


Prof^ª. Dr^ª. Martha Lucía Pulido Correa (PGET/UFSC)

Prof. Dr. Walter Carlos Costa (PGET/UFSC)

Prof. Dr. André Fiorussi (PGLIT/UFSC)

Para Ian Wilhelm.

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora e professora, Meritxell Hernando Marsal, por ter acreditado no meu trabalho¹. 

Aos meus amores, Marcelo & Ian.

Aos meus queridos amigos que estão no Chile, aos poetas e àqueles que amam a poesia, aos amigos que me trouxeram livros do outro lado da cordilheira, entre eles, minha amiga Loredana, obrigada! Também à Elys, por me apoiar, me incentivando a seguir em frente, e compartilhando visões poéticas e antipoéticas. Obrigada à Liliane, que me ajudou com conversas, livros & sorrisos.

Um especial agradecimento à banca pela leitura do trabalho, são professores que admiro, e que fazem com que esse trabalho possa ser melhor.

Também agradeço aos colegas, ao grupo CEEMO, pelas conversas e leituras que me ajudaram a pensar a antipoesia em toda sua oralidade!

À Universidade Federal de Santa Catarina e à Pós-graduação em Estudos da Tradução pela oportunidade de desenvolver esta pesquisa. À CAPES pela bolsa de estudos.

* Les Formigues de Joan Salvat-Papasseït.

“el azar: ese otro antipoeta & vago insobornable”
Mario Santiago Papasquiaro

RESUMO

Esta dissertação se insere na área de tradução comentada de textos literários e se baseia na proposta de tradução para o português da obra de Nicanor Parra (1914-) *Sermones y Prédicas del Cristo de Elqui*, publicada em 1977. Os seguintes fatores se propõem como decisivos na tradução dessa obra e serão desenvolvidos no decorrer do trabalho: a) os elementos culturais, juntamente com a consideração de fatores históricos e políticos; b) o gênero discursivo em que se insere a obra, o sermão, com suas características orais; c) o personagem enunciador dos sermões, que remete a um personagem histórico chileno, e que serve de máscara para a voz poética, colocando a obra na órbita do monólogo dramático; d) finalmente, a caracterização da obra como antipoesia e suas relações com o fenômeno poético e a linguagem usada. A reflexão teórica apoia-se nas considerações de Octavio Paz e Ezra Pound com respeito à escritura poética e à tradução. Serão seguidas as considerações de Henri Meschonnic para pensar a tradução do ritmo antipoético e destacar a oralidade desse texto. Finalmente, para comentar a especificidade cultural da obra contribuem as reflexões de Ovidi Carbonell i Cortés.

Palavras-chave: Antipoesia. Nicanor Parra. Poesia. Tradução Comentada. Tradução Literária.

ABSTRACT

This work refers to the commented translation of literary texts and it is based on the proposal of translating to portuguese the Nicanor Parra's (1914-) work called *Sermones y Prédicas del Cristo de Elqui*, published in 1977. The following considerations are decisive in the translation process and there will be discussions related to them in the course of this work: a) the cultural elements, along with the consideration of historical and political factors; b) the discursive genre in which the work is, the sermon, with its oral characteristics; c) the character who speaks the sermons, which refers to a Chilean historical figure and which works as a mask to the poetic voice, putting the work in the orbit of the dramatic monologue; d) finally, the work's characterization as anti-poetry and its relation with the poetic phenomenon and the language used. The theoretical reflection is based on considerations of Octavio Paz and Ezra Pound in relation to poetic writings and translation process. It is also based on Henri Meschonnic's concepts to reflect on the translation of the anti-poetic rhythm and to emphasize the orality of the text. In conclusion, the Ovidi Carbonell I Cortés' reflections contribute to comment about the work's cultural specificity.

Keywords: Anti-poetry. Commented translation. Literary translation. Nicanor Parra. Poetry.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	21
-----------------	----

CAPÍTULO I

1 ANTIPOESIA.....	33
1.1 O QUE É O ANTIPOÉTICO? ANTIPOESIA É POESIA?....	33
1.1.1 Antipoesia antes de Nicanor Parra?.....	38
1.1.2. Antipoesia no pós-guerra.....	39
1.2 ANTIPOESIA NO CHILE	42
1.2.1 Poesia Visual & Artefactos.	46
1.3 NICANOR PARRA: TRADUTOR.....	50
1.3.1 Os tradutores Beatnick da antipoesia.....	53
1.4 ANTECEDENTES: TRADUÇÃO DA ANTIPOESIA NO BRASIL	57
1.4.1 A tradução é introdução?	59
1.4.2 Tradução de Juvenal Neto.....	61
1.4.3 Tradução de Carlos Nejar.....	63

CAPÍTULO II

2 DISCURSO ANTIPOÉTICO + SERMÕES & MONÓLOGOS.....	69
2.1 <i>CRISTO DE ELQUI</i> & ANTIPOESIA: ASPECTOS HISTÓRICOS.....	69
2.1.1 Sermoneando.....	78
2.1.2 Dessacralização.....	80
2.2 ANTIPOESIA & MONÓLOGOS DRAMÁTICOS.....	83
2.2.1 Aspectos Performáticos.....	88

CAPÍTULO III

3 SERMONES Y PRÉDICAS DEL CRISTO DE ELQUI.....	91
---	-----------

CAPÍTULO IV

4 COMENTÁRIOS DA TRADUÇÃO.....	119
4.1 TRADUZIR & ESTRANGEIRIZAR.....	119
4.1.1 O objeto traduzido.....	123
4.1.2 Ritmo, métrica, poesia & antipoesia.....	124
4.1.3 Expressões idiomáticas & desconstruções idiomáticas..	139
4.1.4 O tipo de letra: como traduzir?	144
4.1.5 O personagem antipoético: um narrador histórico.....	148
 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	 161
 REFERÊNCIAS.....	 165

INTRODUÇÃO

Nicanor Parra completou 102 anos em vida em 2016. Irmão de Violeta Parra (1917-1967), membro de uma família de importantes músicos e folcloristas chilenos, fundou a antipoesia oficialmente em 1954 ao publicar o livro *Poemas y Antipoemas*, recebeu o prêmio *Cervantes*, em 2011, um reconhecimento a sua poesia, destacando-o como antipoeta. Suas publicações iniciaram em 1938 e até o momento seu livro mais recente é *Antiprosas*, publicado em 2015. Traduziu *o Rey Lear* de Shakespeare em 1992², obra que foi ao teatro em 2004 com o título *Lear, rey y mendigo*. Parra formou-se como Matemático e Físico pela Universidad de Chile em 1937, no dia 8 novembro de 2016 recebeu o reconhecimento da Sociedade de Física Chilena, por seu aporte como professor e, nessa ocasião, destacou-se sua contribuição à área com a tradução ao espanhol do livro *Fundamentos de la Física* de Roberto Brunce Lindsay y Henry Margenau. Seu trabalho de conclusão de curso tratou da obra de René Descartes.³ Apresentar um escritor de tão dilatada carreira não é fácil. Nesta dissertação selecionamos e comentaremos alguns aspectos de uma longa trajetória de vida.

O Brasil esteve no percurso de Nicanor Parra quando ele saiu do Chile rumo a Oxford, em 1949. O período em que esteve na Inglaterra foi um momento importante para a consolidação da antipoesia, foi onde Parra leu Ezra Pound, William Blake e T. S. Eliot⁴. Também é em Oxford que se ensaiam os primeiros possíveis títulos para o livro que depois se chamará *Poemas y Antipoemas* (1954). Sobre essa única vez que o antipoeta esteve em terras brasileiras, o jornalista Guilherme Freitas⁵ escutou do próprio Parra, em 2014 no Chile, a seguinte anedota:

² Essa tradução consta no *Diccionario Histórico de la traducción en Hispanoamérica* (2013), a informação pertinente ao Chile (p.116-118) for organizada pela pesquisadora Gertudis Payàs. Os editores do dicionário são Francisco Lafarga e Luís Pegenaute.

³ O trabalho de conclusão com o título: *René Descartes, datos biográficos, estudio de su obra, juicios críticos*, consta no livro *Antiprosas*, publicado em 2016, p. 91-165.

⁴ Informação encontrada em *Cronología das Obras Completas & Algo +*, publicada em 2006. (PARRA, 2006, p, CXXXVIII)

⁵ Guilherme Freitas, enviado especial de O GLOBO, reportagem na íntegra no link: <<http://oglobo.globo.com/cultura/livros/as-vesperas-do-centenario-chileno-nicanor-parra-fala-sobre-antipoesia-12751363>>. Acesso: 10 jul. 2016.

Na viagem de navio a Oxford, Parra fez sua única visita ao Brasil, uma escala no porto de Santos. Conhecido pela memória prodigiosa, narra em detalhes uma cena ocorrida há 65 anos, que parece saída de um de seus poemas cômicos: a briga entre um grupo de marinheiros americanos bêbados e dois brasileiros de feições indígenas, muito mais baixos que os adversários (e os índios ganharam, diverte-se). (FREITAS, 2014, s.p.)

Se aconteceu ou não esse fato, não podemos saber, mas talvez a decisão de contar essa anedota ao repórter brasileiro tenha sido a voz do antipoeta escolhendo com muito cuidado o que expressar. É inegável que a antipoesia somada à longevidade de Nicanor Parra o torna tema interessante para a mídia. Apesar desse interesse, a tradução de antipoemas publicados no Brasil ainda é escassa, talvez a publicação da tradução de apenas um antipoema, em um livro cujo título é: *Não tem tradução* (1992)⁶ de Marcos de Farias Costa, possa ilustrar o escasso número de publicações de traduções da antipoesia de Parra no Brasil.

Na antipoesia a voz antipoética se utiliza de personagens e temas comuns para tocar temas mais complexos, e nessa escritura se estabelecem intertextualidades que não devem ser desconsideradas na sua tradução. Em “Poética do Traduzir, não tradutologia”, Henri Meschonnic adverte: “a poética só se desenvolve em procedimento de descoberta se ela se liga ao conjunto da teoria, da literatura e da linguagem. Se ela própria torna-se a teoria da linguagem (MESCHONNIC, 2010, p. 3). Na antipoesia é a linguagem e a oralidade do texto poético que oferecem uma reflexão importante para a sua tradução. É com um olhar atento à “poética” da antipoesia que podemos nos permitir: “situar sobretudo a tradução em uma teoria de conjunto do sujeito e do social, que supõe e envolve a literatura, e que pertence à poética do reconhecer” (MESCHONNIC, 2010, p. 4). Com a leitura da antipoesia e com a leitura que nos proporciona a tradução somos partícipes do funcionamento de uma linguagem.

A antipoesia mais que uma denominação é um projeto que se desenvolveu ao longo de décadas, e que tem como matéria essencial a linguagem. O antipoeta domina a poesia, é um erudito, leitor e tradutor de Shakespeare, inclusive sua primeira publicação *Cancionero sin nombre* (1938), foi um livro com a influência do poeta García Lorca. Traduzir

⁶ COSTA FARIAS, Marcos. *Não tem tradução*. Maceió: Secretaria de Cultura e Esportes de Alagoas, 1992.

antipoesia significa assumir o desafio de ir ao encontro da poesia e experimentar através da exploração das várias possibilidades da linguagem, um pensamento sobre o que pode ser a experiência poética. Ao nos aproximarmos do antipoético por intermédio da tradução é inevitável não pesquisarmos a poesia, assim como ao pesquisar a obra de Parra, nos encontramos com referências importantes da literatura chilena e latino-americana.

Nesta dissertação escolhemos uma obra que abarca características importantes da linguagem utilizada por esse autor, em *Sermones y Prédicas del Cristo del Elqui* temos uma voz poética audaz, que em meio a censura de seu contexto político se utiliza do discurso coloquial e do gênero do monólogo dramático para desenvolver sua escrita. O personagem não assume qualquer ideologia, pelo contrário, questiona todas elas, o que exige que seu leitor possa ter a experiência do não ter respostas e ter que repensar todas respostas prontas. Nesses sermões não flameiam bandeiras, é um messias que duvida, é “mais curandeiro que mago” (PARRA, 1977). Para uma melhor aproximação ao projeto antipoético de Nicanor Parra no capítulo “Antipoesia antes de Nicanor Parra” se contextualiza historicamente o que pode ser chamado antipoético fora do Chile, abordamos os movimentos que aconteceram no pós-guerra, no continente europeu.

O personagem central da obra possibilita que o leitor queira buscar um passado e se aproxime da história e seus momentos marcantes. *Cristo del Elqui* é um personagem histórico que surge nos anos trinta. Na época das prédicas do personagem que dá nome ao livro o Chile sofreu o rigor do impacto da queda da bolsa nos anos trinta, fato que provocou a renúncia do Presidente Ibañez del Campo, em 1931 (MARTINEZ RODRIGUEZ, 1983, p. 81- 95). Os sermões de Parra são publicados em outro momento histórico marcante: a ditadura. Assim como o *Cristo de Elqui* sobreviveu a uma depressão que se alongou no tempo, a voz antipoética em plena ditadura sobrevive e alça a voz num período longo e que interferiu de forma drástica na vida dos cidadãos de um país.

O autor afirma ter conhecido pessoalmente ao personagem histórico. De forma anedótica conta que uma vez em um trem viu ao *Cristo de Elqui*, e que outro passageiro, bêbado, na intenção de incomodar ao profeta, o toma pelas barbas. A reação do predicador foi inusitada e surpreendente: simplesmente direcionou seus olhos para o bêbado de forma firme e desceu do trem na próxima parada. Afirmo o antipoeta: “Me

pareceu uma maneira esplêndida de reagir!”⁷ (PARRA, 2011, p. 998). Na obra *Sermones* podemos fazer um enlace com esse fato. No antipoema número V, os primeiros versos aludem de forma imediata ao comentado: “Uma vez um bêbado / teve a ousadia de chegar a tocar minha barba” (PARRA, 2011, p. 9). A voz deste *Cristo del Elqui* personagem, vai articular um discurso dentro do âmbito da literatura. O gênero sermão, serve como máscara para o desenvolvimento do argumento antipoético, através do humor, sarcasmos e ironias. Para Meschonnic “o paradoxo é que a literatura é a realização máxima do discurso da oralidade” (MESCHONNIC, 2010, p.16). É no texto escrito em *Sermones* que nos aproximamos de um discurso estabelecido que através da literatura expressa uma linguagem que é antipoética. Nos propomos aqui a tarefa de traduzir versos escritos que em sua estrutura estética contém marcas da oralidade, cada verso nos oferece além do sentido, elementos rítmicos que caracterizam todos os antipoemas da obra.

Uma das definições de antipoemas repetidamente dada por Parra é de que “O antipoema não é outra coisa que um parlamento dramático” (PARRA, 2011, p. 1067). Desta maneira, a obra analisada adquire um estatuto paradigmático para compreender a antipoesia. É colocando atenção ao gênero discursivo presente em nosso objeto de pesquisa que queremos desenvolver nosso estudo da tradução para esta obra.

Em seu país de berço, a antipoesia é lida e analisada por poetas da nova geração. Podemos destacar ao escritor Alejandro Zambra, autor do prólogo do livro *La vuelta del Cristo de Elqui*, publicado em 2007. Ao mesmo tempo essa escrita é revisitada, e, como exemplo, podemos citar um evento da Universidade do Chile (2014), onde críticos e poetas chilenos da geração dos anos 60/70 se reuniram em um colóquio em homenagem ao centenário de Parra. Com o título: “Nicanor Parra: diálogos sobre la (in) actualidad de la antipoesía”, estão registrados os comentários de Jaime Quezada, Floridor Pérez, Federico Schopf, Walter Höfler e Clemente Riedemann. Uma das influências da antipoesia nessa geração foi a experimentação com uma nova linguagem poética e a desconstrução do estabelecido. O modelo antipoético, uma vez reconhecido, influenciou esses poetas. (COLOQUIO PARRA, 2015, p. 147-179). Se pode dizer que a antipoesia continua sendo um tema importante para a literatura e oferece material diverso para ser pesquisado

⁷ Me pareció una manera espléndida de reaccionar. (PARRA, 2011, p. 998). (Todas as traduções dos trechos citados de outros autores presentes nesta dissertação, salvo quando indicado, são de minha autoria).

e revisitado. Para trazer de forma introdutória algumas definições para a antipoesia, apresentamos considerações dadas por Leonidas Morales:

[...] a proposta de Parra, a de sua antipoesia, aparece introduzindo outra ideia de sujeito, outra classe de linguagem, outra estrutura de poema, aos quais se soma um humor e uma ironia de outra espécie, que em conjunto, negava desde suas bases, e de um modo corrosivo, os modelos poéticos vigentes no Chile, pelo menos desde a década de 1930.⁸ (MORALES in ALONSO, 2015, p. 37)

Pilar García aponta que para a construção discursiva dramática na antipoesia, e ao se referir a obra que temos como objeto, considera que: “A antipoesia formularia o problema das vozes e das cenas, em quanto cenas sociais em primeiro lugar. E o problema das vozes é o problema do sujeito poético enfrentado a cena social. (PILAR in ALONSO, 2015, p. 79).⁹ A obra traduzida nesta dissertação, *Sermones y Predicas del Cristo de Elqui*, foi publicada quando a antipoesia já estava consolidada e em um período histórico dramático para o Chile - os anos iniciais da ditadura do general Pinochet. Para o crítico chileno Leonidas Morales essa obra é um marco em um projeto de escritura. Morales afirma que é com essa publicação que acontece um “ponto conclusivo” em um projeto iniciado em 1954. Aclara que não se trata da conclusão da escritura antipoética, mas de um projeto de escritura (MORALES, 2012, p. 150). Também Pilar García adverte que nesse aspecto a crítica entra em consenso, *Sermones* se configura como um outro momento da antipoesia:

[...] desde o ponto de vista dos diálogos da época que a antipoesia estabelece com as poesias e poéticas próximas, dos anos sessenta e setenta, constitui um ponto de inflexão, especificamente na

⁸ Observamos que as traduções das citações do espanhol para o português são feitas pela mestrandia.

La propuesta de Parra, la de su antipoesía, aparece introduciendo otra idea de sujeto, otra clase de lenguaje, otra estructura de poema, a las que se suma un humor y una ironía de otra especie, que, en conjunto, negaba desde sus bases, y de un modo corrosivo, los modelos poéticos vigentes en Chile por lo menos desde la década de 1930.

⁹ La antipoesía formularia el problema de las voces en las escenas, en cuanto escenas sociales, en primer término. Y el problema de las voces es el problema del sujeto poético enfrentado a la escena social.

construção de um cenário – o mais especificamente na representação – para escritura poética.¹⁰ (PILAR in ALONSO, 2015, p. 72)

O título do objeto de estudo nos remete à estética e estrutura desses antipoemas. São sermões: verso falado, recitado, com marcas de oralidade. Monólogos ditos por um pregador que se diz Cristo, um ser universal, mas que é na verdade um cristo chileno - *Cristo de Elqui* - personagem histórico, que existiu e que fazia suas pregações por todo país. De acordo com Nicanor Parra, a situação política foi um impulsor para a obra *Sermones*: “Com o golpe militar se sacode tudo. A antipoesia então se viu com a necessidade de recuperar um discurso, ou de inventar um discurso que correspondesse à nova realidade sociopolítica chilena”¹¹ (PARRA, 2011, p. 994). A tradução comentada desse texto escrito é também a de um texto que foi falado, declamado, escutado, e que devemos observá-lo em toda sua musicalidade. Em 1977, foi para uma plateia em um regime de censura dos direitos humanos que essa obra foi apresentada. Se Jesus Cristo, o bíblico, amplamente traduzido, foi introduzido nas colônias da América Latina, o *Cristo de Elqui* é um Cristo proveniente do solo latino-americano, e é desde esse continente que se comunica em versos antipoéticos, no formato de monólogos dramáticos.

A primeira edição dos *Sermones* foi publicada pela Galería Época, no departamento de Estudos Humanísticos da Facultad de Ciencias Físicas y Matemáticas da Universidad de Chile no ano de 1977. Foram editados nessa ocasião quinhentos exemplares. As fotografias do *Cristo de Elqui* que estão nessa edição são do fotógrafo Heliodoro Torrente. A obra está digitalizada e disponível na página da Biblioteca Nacional do Chile (PARRA, 1977). Neste trabalho, traduzimos a edição que consta nas obras completas de Nicanor Parra, publicada em 2011 pela Editora Galaxia Gutemberg em Barcelona (PARRA, 2011). Em 1979 Nicanor Parra publicou também *Nuevos Sermones y Prédicas del Cristo de Elqui*, outra obra que possui o mesmo Cristo como personagem antipoético.

¹⁰ [...] desde o ponto de vista de los diálogos epocales que la antipoesía entabla con las poesía y poéticas aledañas, de los años sesenta y setenta, constituye un punto de inflexión, precisamente en la figuración de un escenario – o más precisamente en la figuración de un escenario – o más precisamente una escenificación – para la escritura poética.

¹¹ Con el golpe se remeció todo. La antipoesía se vio entonces en la necesidad de recuperar un discurso o de inventar un discurso que correspondiera a la nueva realidad sociopolítica chilena.

Em 2010, o escritor chileno Hernán Rivera Letelier inclui o mesmo personagem em uma narrativa com o título *El arte de la resurrección*. Como podemos observar em nosso projeto de tradução, devemos considerar que o personagem dos antipoemas do nosso corpus não é apenas personagem de uma só obra de Parra, assim como não é apenas um personagem na antipoesia, ou da literatura chilena. *Cristo de Elqui* faz parte da história e da cultura.

Com respeito a antipoesia, de acordo com o crítico Niall Binns, ao escrevermos antipoesia, se sabe de imediato, de forma óbvia, que nos referimos a Nicanor Parra (BINNS, 2011, p. 132). Para Federico Schopf, a antipoesia inaugurou um novo começo no âmbito da poesia hispanoamericana do século XX, bem como marcou a poesia de língua espanhola (SCHOPF, 2006, s.p.).

Sobre a experiência de leitura da obra de Parra o escritor Roberto Bolaño assinala:

Aquele que seja corajoso que siga a Parra. Só os jovens são corajosos, só os jovens têm o espírito puro entre os puros. Mas Parra não escreve uma poesia juvenil. Parra não escreve sobre a pureza. Sobre a dor e a solidão sim que escreve; sobre os desafios inúteis e necessários; sobre as palavras condenadas a desagregar-se assim como também a tribo está condenada a desagregar-se. Parra escreve como se ao outro dia fosse ser eletrocutado.¹² (BOLAÑO, 2004, s.p.)

Como afirmou o escritor Rafael Gumucio, “é essencial ler Parra, mas é muito mais importante ler com Parra” (GUMUCIO, 2011, p. 31). A antipoesia nos aproxima a grandes escritores e poetas, quanto mais lemos os antipoemas mais queremos descobrir a poesia e compreender a literatura. Essa intertextualidade nos versos parrianos é motivação para pesquisar cada vez mais sua escritura, de seus contemporâneos e dos seus antecessores e detratores, àqueles que podem ter sido fonte de inspiração e àqueles que foram lidos e contestados pelo antipoeta. No Chile, país de

¹² El que sea valiente que siga a Parra. Sólo los jóvenes son valientes, sólo los jóvenes tienen el espíritu puro entre los puros. Pero Parra no escribe una poesía juvenil. Parra no escribe sobre la pureza. Sobre el dolor y la soledad sí que escribe; sobre los desafíos inútiles y necesarios; sobre las palabras condenadas a disgregarse así como también la tribu está condenada a disgregarse. Parra escribe como si al día siguiente fuera a ser electrocutado. (BOLAÑO, 2004, s.p.).

nascimento do antipoeta, o prêmio Nobel foi atribuído em duas oportunidades: a primeira, em 1945, para a poetisa Gabriela Mistral (1889-1957), e, em 1971, para o poeta Pablo Neruda (1904-1973). A antipoesia se desenvolveu nesse ambiente marcado por fortes personalidades literárias. Para Leonidas Morales a poesia não seria exatamente um modelo, o crítico afirma que o modelo é construído por seus leitores, mas isso depois de ler, no momento da leitura a experiência é com a linguagem, uma linguagem que opera de forma diferente, para Morales, mais que um modelo, a antipoesia é uma resposta. (MORALES, 2015, p. 178). Essa linguagem, e considerar a antipoesia como uma resposta a uma outra maneira de linguagem, é o que devemos traduzir.

Em nosso trabalho, para realizar a tradução comentada dos antipoemas de *Sermones*, saber o idioma espanhol é um começo, mas não é o suficiente. Para Ovidi Carbonell i Cortés, um dos movimentos relacionados com o discurso do *outro* é “a criação de um discurso de oposição (*counter-discourse*)”. Podemos estabelecer ligação entre as considerações de Carbonell e a visão de tradução de Parra em *Lear Rey & mendigo*, em que ocorre a reescrita de um texto canônico que subverte essa canonicidade (CARBONELL I CORTÉS, 1997, p. 29). Dessa maneira, a tradução adquire qualidades da antipoesia, no seu poder subversivo e questionador. A tradução que ensaiamos no presente trabalho busca explicar e seguir esses propósitos.

Henri Meschonnic, em a *Poética do Traduzir* (2010), ao referir-se ao pensamento do poema, aclara mencioná-lo como representação de toda a literatura, e não se restringe apenas à poesia, o autor aponta a necessidade de “fazer aparecer um pensamento da poética”. Para Meschonnic é o discurso e a escritura que se deve traduzir. Suas considerações nos ajudam a pensar a antipoesia e estabelecer um projeto de sua tradução. Para o autor:

o pensamento da linguagem é transformado. Ela é transposta da língua (com categorias - léxico, morfologia, sintaxe) ao discurso, ao sujeito ativo, dialogante, inscrito prosodicamente, ritmicamente na linguagem, com sua fisicalidade. (MESCHONNIC, 2010, p. XXI)

Resgataremos aqui esse pensar da tradução de Henri Meschonnic, quando a tradução passa a ter não só função prática, mas também uma importância teórica. (MESCHONNIC, XX - XXI, 2010). O leitor será considerado como interlocutor ativo, disposto a ler os antipoemas e ler

várias vezes. Como tradutora, quero construir este projeto tendo como meta a aproximação à antipoesia através da tradução. Os comentários dessa tradução se amparam também na crítica literária sobre a antipoesia.

A tradução é vista como ponte do antipoético para um possível leitor brasileiro interessado em aproximar-se dos elementos culturais dessa escritura. Não pretendemos aqui abrigar a antipoesia, queremos desvendar a *linguagem da tribo*¹³, a partir dessa premissa, construir uma tradução da obra *Sermones*. Mallarmé, no final do século XIX, já se confessaria em busca da linguagem da tribo e Vicente Huidobro, no século XX, desejava uma língua que se aproximasse da linguagem conversada, falada e não cantada com tom lírico. Em Parra, segundo Costa,

A vida não tem sentido; bem: mas tem-se que vivê-la e não poetizá-la, “despoetizá-la”, diz Parra, contá-la tal como é, sem literatura, e na “linguagem da tribo”, essa linguagem do cotidiano “na qual o povo costuma falar ao seu vizinho”. E não somente o diz, mas o faz, e continua fazendo.¹⁴ (COSTA, 1988, s.p)

O personagem *Cristo de Elqui* traz em seu discurso elementos culturais importantes, que se bem podem estar localizados em um período histórico dramático — a ditadura chilena —, também estão marcados pela cultura de um país andino. Percebemos a inclusão do idioma quéchua e do idioma mapuche em alguns versos. A estrangeirização estará presente na introdução de algumas palavras do texto fonte que consideramos vitais para a antipoesia. De acordo com Theo de Borba Moosburger:

Uma tradução estrangeirizante pode ampliar as possibilidades de representação de uma cultura estrangeira na medida em que amplia o conjunto de representações conceituais dessa cultura e pode convidar novos construtores de significado

¹³ Parra ecoa famosa frase de Mallarmé: Donner un sens plus pur aux mots de la tribu.

¹⁴ La vida no tiene sentido; bien: pero hay que vivirla y no poetizarla, “despoetizarla”, dice Parra, contarla tal como es, sin literatura, y en el “lenguaje de la tribo”, ese lenguaje cotidiano “en el cual suele el pueblo hablar a su vecino”. Y no solamente lo dice, sino que lo hace, y lo sigue haciendo [...]. (COSTA, 1988, s.p).

domésticos a inscrever a obra no cânone doméstico. (MOOSBURGER, 2014, p. 373)

Consideramos importante a reflexão dos elementos culturais, para construir uma recepção que não resulte no apagamento das características essenciais dessa obra. Este texto, que possivelmente pode chegar ao leitor através da tradução em um primeiro contato, é visto em nossa análise através de uma proposta tradutória dentro dos estudos culturais.

Por que traduzir a antipoesia? Para que traduzir a antipoesia? A obra que aqui pesquisamos não teve ainda publicação de sua tradução ao português e são poucas as publicações no Brasil sobre a antipoesia. Uma informação recente é que a escritora Joana Barossi está traduzindo uma seleção de poemas de Parra, com lançamento previsto pela Editora 34. Ter publicações e edições de antipoemas no Brasil atual certamente incentivará o pensar a teoria da tradução do texto antipoético.

O objeto desta dissertação traz desafios ao situar-nos desde a antipoesia em um projeto tradutório. Para nossa pesquisa cabem as seguintes questões: Quais as principais características do antipoético? Como traduzir ao português os elementos e aspectos culturais do texto? Como a antipoesia incorpora a oralidade e a variação do espanhol chileno? Qual a importância da comunicação e linguagem nos sermões antipoéticos? Como traduzir ao português os antipoemas e expressar as premissas da antipoesia? Qual o processo que percorre o tradutor para a tarefa de traduzir os versos de Parra?

A seleção para a tradução comentada visa propor uma reflexão da antipoesia, de seus elementos estéticos e dificuldades tradutórias. A oralidade presente nos versos propõe um estudo do ritmo e musicalidade. Os antipoemas aqui traduzidos recebem o título de sermões, gênero que se entrelaça com a oralidade que é tão importante na escritura de Nicanor Parra. Sermões, poemas ou antipoemas? Como veremos no desenvolvimento deste trabalho, o formato de sermões da obra nos oferece elementos para investigar o que temos de poético e de antipoético em *Sermones*. Para responder essa pergunta vamos nos valer da leitura através da tradução. Dessa forma, faremos um estudo de quais características de sermões, poemas e antipoemas identificamos na obra. A possibilidade de realizar uma tradução comentada proporciona um espaço que vai além do texto traduzido. Os comentários se constroem também para uma aproximação ao antipoético e vemos o espaço destinado a eles como possibilidade para a introdução do projeto que configura a antipoesia.

A dissertação se divide em quatro momentos, cada um tendo como foco de atenção a tradução, considerando sempre a antipoesia como norteador da tarefa de traduzir. *No primeiro capítulo*, chamado Antipoesia, nos preocupamos em descrever os principais processos e elementos para a conformação da antipoesia. O que é o antipoético? Antipoesia é poesia? Se faz necessário investigar a inauguração da antipoesia, as motivações e inspirações de Nicanor Parra, assim com a recepção da antipoesia pela crítica do momento, estabelecendo enlances com o panorama histórico e político do momento. Neste mesmo capítulo introdutório, procuramos oferecer um panorama das traduções da antipoesia no Brasil traçando um perfil dos tradutores da sua obra até o momento e as características desses projetos tradutórios.

Esse estudo impulsiona investigar o antipoético na literatura ocidental. Vamos, assim, no subcapítulo “Antipoesia antes de Nicanor Parra?” refletir sobre o movimento antipoético no pós-guerra, buscando analisar e conhecer melhor as influências da literatura em língua inglesa na construção da antipoesia de Parra, que é latino-americana.

No segundo capítulo investigamos os sermões, seus elementos e a relação de *Sermones* com os monólogos dramáticos de Robert Browning. *O terceiro capítulo* está reservado para a proposta de tradução que parte do texto fonte, no idioma espanhol em sua variação chilena, para o português brasileiro. *O quarto* e último capítulo está dedicado aos comentários da tradução que incorporam, de forma decidida, a reflexão teórica da tradução. A fundamentação teórica dessa dissertação aborda as teorias de tradução de Ezra Pound e Octávio Paz. A antipoesia requer um estudo rítmico, uma atenção para a paródia no que se refere a teoria do verso. Por isso, as considerações de Henri Meschonnic serão importantes para a reflexão dessa tradução. Dentro dos estudos culturais, nos apoiamos nas reflexões de Ovidi Carbonell i Cortés.

Para a tradução dos antipoemas consultamos os *Diccionarios de la Real Academia Española* e, entre outros, o *Diccionario Etimológico de las voces chilenas derivadas de lenguas indígenas americanas* (1905-1910), de Rudolf Lenz Danziger (1863-1938).

Dentro de um mundo vasto que conformam as obras de Parra, escolhi *Sermones* por sua estética e forma, e, principalmente, pelo personagem chileno: *El Cristo de Elqui*, que surge em um cenário híbrido, esse personagem real vai iniciar sua aproximação com a metrópole, com a literatura chilena e posteriormente será resgatado na antipoesia, como uma máscara para dar voz ao que não poderia ser dito. Nossa proposta tradutória tem um objeto de estudo que oferece elementos importantes para a reflexão da tradução: a oralidade, a poesia, o ritmo e os elementos

culturais. É com essa leitura que nos debruçamos na tradução de cada verso, com a preocupação de uma tradutora cada vez mais consciente que a tradução é um trabalho exigente que cobra atenção aos detalhes e delicadeza nas escolhas.

I

1 ANTIPOESIA

1.1 O QUE É O ANTIPOÉTICO? ANTIPOESIA É POESIA?

Neste primeiro capítulo apresentamos as características da antipoesia e destacamos alguns dos elementos que consideramos importantes ao pensar a tradução de *Sermões*. Antipoesia: a palavra provoca o leitor, principalmente ao ser mencionada em um ambiente onde não se conheça o autor Nicanor Parra. Como reação queremos ter claro e de forma urgente, se a poesia e a antipoesia são antagônicas. Antes de ser antipoeta, Nicanor Parra é poeta, um escritor que teve a ousadia de reverenciar àquelas palavras que escapam do considerado poético. Mas não são só as palavras que ganham destaque no projeto parriano, o leitor, que também é ouvinte e espectador deve se deslocar a um outro lugar, uma outra leitura, poética e antipoética. Nicanor Parra patenteou a “antipoesia” no Chile e, nesse país de poetas, conseguiu evidenciar seu trabalho o que projetou mais uma vez seu país internacionalmente. Parra se auto nomeou antipoeta e, com o passar do tempo, a crítica promoveu a consolidação da antipoesia com suas análises, críticas e publicações, foi partícipe tanto da projeção como da construção do antipoético dentro da literatura. Sem os poemas não existiriam antipoemas, e talvez com a reflexão da academia a leitura da antipoesia se amplia e multiplica. Andrés Morales, no Colóquio “Nicanor Parra: diálogos sobre la (in)actualidad de la antipoesía”, adverte: “A antipoesia não é anti, não é contra poesia, é uma forma de fazer poesia, é uma forma de fazer poesia que ademais, é nova na nossa língua, mas não é nova na língua inglesa” (MORALES in ALONSO, 2015, p. 170).

Parra leu a poesia inglesa, leu a Walt Whitman, T.S. Eliot e Ezra Pound, essa vontade por uma linguagem mais coloquial se observa em suas leituras e nessas referências. Na antipoesia, se marca distância do que era considerado como poético antes de *Poemas y Antipoemas* (1954) no Chile, nessa linguagem se notam elementos do discurso coloquial, do cotidiano para construir suas imagens. Segundo Juan Ramón Jiménez, “Quando o modernismo, o imaginismo ou o surrealismo, por exemplo, produzem um grande poema, então eles deixam de se chamar surrealismo, imaginismo ou modernismo e voltam a se chamar poesia” (JIMENEZ, 1957, p. XXV apud HAMBURGER, 2007). Ao nos aproximarmos da

obra de Nicanor Parra percebemos que a importância do antipoético vai além da partícula “anti”. A leitura dos versos parrianos nos propõe uma leitura ativa. A contemporaneidade da antipoesia proporciona reflexões que vão além da ruptura com a estrutura estética que antecedeu a antipoesia. Através de uma nova linguagem se exercita a reflexão em um estado das não certezas. Em seu antipoema *Nota sobre la lección de la antipoesía*, Parra enumera, em versos, questões a serem observadas em sua escritura, a fim de ilustrar nossa reflexão, destacamos o número “3”: “Devemos ler com o mesmo gosto os poemas que os antipoemas”.¹⁵ (PARRA, 2014, p. 108).

Na apresentação das *Obras Completas* (PARRA, 2006, p. X) somos informados que os primeiros antipoemas de Parra foram publicados em 1948, na antologia de Hugo Zambelli, *13 poetas chilenos*. De acordo com Parra, na primeira parte do livro antipoético inaugural temos “poemas neorromânticos e posmodernistas”; na segunda, são textos expressionistas; e por último, na terceira parte, estão os antipoemas. (PARRA, 2006, p. 915). Esse livro teve no prólogo a apresentação de Pablo Neruda, e foi premiado no Concurso nacional de poesia, em 1955.

Octavio Paz, em o *Arco e a Lira*, afirma: “A poesia revela este mundo; cria outro” (PAZ, 2012, p. 21). Ao inaugurar a antipoesia como o livro *Poemas y Antipoemas* (1954), Parra reuniu poemas e antipoemas sob um novo modo de pensar o verso e a literatura. Quando Parra leu alguns de seus primeiros antipoemas para Pablo Neruda, a reação foi positiva: “Se tu fazes o mesmo ao longo de um livro todo, então, vai acontecer algo” (NERUDA in PARRA, 2006, p. 918).

Em uma primeira definição, podemos dizer que o prefixo “anti” estaria representando a posição de Parra com relação à uma determinada concepção da poesia, caracterizada por uma linguagem elevada, distante do cotidiano. Com respeito ao projeto poético, vemos que é através da ironia, sarcasmo e humor negro que a voz poética se refere aos males do mundo. O eu antipoético está imerso na contradição. O leitor é posto em situações de desconcerto e desestabilidade. Além do afastamento da rima e da metáfora, se incorporam palavras e elementos do cotidiano em um ritmo e musicalidade da fala.

Em *Sermones* temos o exemplo dessa articulação, a voz poética é de um operário, um personagem marginal que se utiliza de um discurso e

¹⁵ 3. Hemos de leer con el mismo gusto los poemas que los antipoemas. (PARRA, 2014, p. 108).

linguagem coloquial, que, por ser um predador e auto intitular-se Cristo, adquire autoridade. Assim, dentro do discurso antipoético se questionam os discursos religiosos, ideológicos e políticos. Dessa maneira, a antipoesia nos dá a possibilidade do encontro com o poético. Suas definições são encontradas na mesma obra de Nicanor Parra, seus versos se referem diretamente a esta questão, sem dar uma resposta que possa elucidar a pergunta de uma só vez. São várias possibilidades. A antipoesia satiriza e dessacraliza as imagens dos colonizadores da América sem poupar a mesma poesia latino-americana, pois através de críticas, sátiras e paródias. O acontecimento que é a antipoesia perdura no tempo desde 1954. Alone¹⁶, o crítico mais influente do momento, se posicionou na época:

Nada mais impetuosamente livre que seu verso. Em todo instante se lhe sente o impulso espontâneo e como “um gozo de ser”. Não lhe importam travas. Salta de um idioma a outro com soltura e uma espécie de graça séria [...]. Nicanor é um poeta moderno. Isso não o impede de maneira alguma de ser antigo. A famosa cortina de ferro das gerações, ele invade a cada momento, sem a menor dificuldade.¹⁷ (ALONE in PARRA, 2006, p. 919)

Ressaltamos a observação de Alone quando diz “salta de um idioma a outro”; esse idioma poderia ser o inglês de Oxford, já que Parra morou na Inglaterra nos anos quarenta, e alguns de seus primeiros antipoemas foram escritos na Europa. Também poderia ser esse espanhol chileno, uma forma de expressar o idioma espanhol de outra maneira em um texto poético. Também poderiam ser os idiomas nativos da América que ele incorpora sutilmente. Cabe observar que essas introduções de vários idiomas são feitas através de um pensamento inserto na antipoesia, ocorre uma desconstrução do poético e na elaboração de um trabalho artístico se incluem palavras resgatadas de uma linguagem “da tribo”.

¹⁶ Alone: Pseudônimo de Hernán Díaz Arrieta (1891-1984).

¹⁷ Nada más impetuosamente libre que su verso. En todo instante se le siente el impulso espontáneo y como un “goce de ser”. No le importan trabas. Salta de un idioma a otro con toda soltura y una especie de gracia seria [...]. Nicanor Parra es un poeta moderno. Ello no impide en manera alguna ser antiguo. La famosa cortina de hierro que divide a las generaciones, él la perfora a cada rato, sin la menor dificultad. (Alone in PARRA, 2006, p. 919).

Nos antipoemas a voz poética se veste de um personagem que é o outro, é uma voz que se defende, e não tem pudor ao mostrar que perde a razão. Adolfo Vásquez Rocca, professor da Universidade de Valparaíso no Chile, em seu artigo “Nicanor Parra: Antipoemas, parodias y lenguajes híbridos; de la antipoesía al lenguaje del artefacto”, destaca o jogo antipoético com diferentes manifestações da fala, presentes na publicidade, nos discursos e conversações. Dentro do contexto poético se incorporam solilóquios, monólogos e canções (ROCCA, 2012, s.p.). Através dessa característica híbrida se evidenciam aspectos e elementos da língua falada. Nas entranhas da linguagem coloquial dentro da variação do espanhol chileno são introduzidas palavras de origem quéchua e mapuche.

Para uma melhor aproximação ao antipoético pesquisaremos os possíveis roteiros na conformação do texto parriano. A primeira publicação de Parra, em 1937, se localiza em um momento histórico bastante conturbado, período marcado pelo assassinato de García Lorca na Espanha. O crítico chileno Federico Schopf nos lembra: “não se deve perder de vista que a obra de Parra começou por não ser antipoesia. Os antipoemas são o resultado — um dos resultados possíveis — de antagonismos diversos”¹⁸. (SCHOPF, 1984, s.p.). Uma das questões mais importantes ao analisar a escritura poética de Parra é considerar a definição de antipoesia e, para tentar esclarecer essa interrogante, é válido lembrar a entrevista feita pelo crítico Manuel Jofré ao antipoeta. Nesta entrevista Parra se refere à possível definição de antipoético. Para o antipoeta, esta pergunta comporta várias possibilidades de interpretação e uma série de respostas, mas entre elas está a de que a antipoesia é a poesia do sentido comum, que é o menos comum dos sentidos. Da mesma forma, lembra que, uma vez que está relacionada ao sentido comum, a antipoesia deve estar concebida em uma linguagem igualmente comum, sem retórica ou jargão poético. Parra afirma: “Melhor. Teríamos que ver como nos comunicamos. Qual é a forma correta ou mais satisfatória por meio das palavras, porque os métodos de comunicação vão envelhecendo”¹⁹ (PARRA, 2000, s.p.).

¹⁸ no debe perderse de vista que la obra de Parra ha comenzado por no ser antipoesía. Los antipoemas son el resultado -uno de los resultados posibles- de antagonismos diversos. (SCHOPF, 1984, s.p.).

¹⁹ Mejor. Habría que ver cómo nos comunicamos. Cuál es la forma correcta o más satisfactoria mediante las palabras, porque los métodos de comunicación se van envejeciendo. (PARRA, 2000, s.p.).

Poemas y Antipoemas (1954), é publicado depois de anos de silêncio e depois de experiências marcantes na trajetória de Parra, como uma estadia nos Estados Unidos em 1943, na Universidade de Brown Rhode Island. O poeta norte americano Walt Whitmann (1919-1892) o inspira e Parra escreve vinte poemas, que reúne sob o título de *Ejercicios respiratorios*, somente publicados em 1954. A construção poética de Parra recebeu influência de Whitmann na escolha de uma linguagem mais solta: *relaxed*. Antes de inaugurar a antipoesia, em *Ejercicios respiratorios* (1943-1945) Parra experimentou versos longos e sem métrica tradicional na intenção de seguir o modelo desse mesmo autor. Tal influência é reconhecida, mas considerada por Parra uma etapa de transição para a antipoesia (PARRA, 2006, p. 1019-1021).

Anos mais tarde, em 1949, foi até a Universidade de Oxford, Inglaterra, para realizar cursos de cosmologia sob a orientação do renomado professor E. A. Milne. Nesse período lê Pound, Blake, Eliot; faz novas leituras de Kafka e demonstra interesse pela psicanálise (PARRA, 2006, p. CXXXVIII). O crítico Federico Schopf, em seu artigo “Del Vanguardismo a la antipoesía. Introducción a la Antipoesía de Nicanor Parra”, em 1971, ao fazer o prólogo de uma nova edição de *Poemas y Antipoemas*, resgata as origens remotas da antipoesia, e podemos aceder aos bastidores desse projeto: Parra foi um dos precursores do projeto *Poesía de la claridad*, uma poesia que tinha como proposta ser um texto para “o grosso público”, uma poesia para as massas. O grupo era composto por Nicanor Parra, Luis Oyarzún e Oscar Castro. Todos três eram admiradores de García Lorca e bastante impactados com os acontecimentos da Guerra Civil Espanhola (1936-1939).

Em contraste ao vanguardismo dos anos 20, representado pela obra e figura de Vicente Huidobro, em 1954, a vanguarda de Parra é a do desencanto. O poeta não quer ser Deus, quer descer à terra, como o *Cristo de Elqui*, recuperar uma linguagem próxima do leitor. Tem um questionamento do literário em todas as suas características: linguagem, forma, figura do autor e oralidade. Se o surgimento da antipoesia se dá no século XX, é também nesse mesmo século que ocorre uma transformação para a tradução. De acordo com Henri Meschonnic, se começa a descobrir a oralidade da literatura também fora do teatro. Esse era um conhecimento intuitivo que já detinham antes os grandes tradutores. E “para a poética, a tradução não é uma ciência nem uma arte, mas uma atividade que coloca em curso um pensamento da literatura, um pensamento da linguagem” (MESCHONNIC, p. XXIV-XXVII, 2010).

1.1.1 Antipoesia antes de Nicanor Parra?

Em pesquisa para o trabalho de conclusão do curso de Bacharelado (WARKEN, 2014), foi constatado que no que se refere à menção da palavra antipoeta, o poeta Vicente Huidobro antecedeu a Parra quando publicou *Altazor*, em 1931. Fazendo uma análise cronológica, antes das publicações no Chile, o peruano Enrique Bustamente Ballivián, em 1920, publicou em Buenos Aires o livro *Antipoemas*. Em 1926, no seu livro *La musa de la mala pata*, Raúl González Tuñón foi chamado de Antipoeta (BINSS, 2011, p. 135-136). Alfonsina Storni utilizou a palavra “antisonetos” no prólogo a *Mascarilla y trébol* (1938), mesmo ano que Nicanor Parra publicou seu primeiro livro *Cancionero sin nombre* (GOMES in LIZAMA y ZALDÍVAR, 2009, p. 680). Sobre a origem do título do seu livro *Poemas y Antipoemas*, Parra conta que ao ver em uma vitrine europeia um livro de um poeta francês chamado Henri Michaux, intitulado *Apoèmes*, lhe pareceu um acerto, mas que era uma palavra que estava a meio caminho. “Me disse: Por que não lhe colocar diretamente antipoemas em vez de *apoèmes*?” (PARRA, 2006, p. 914). No artigo de Niall Binns “¿Qué hay en un nombre? Poemas y antipoemas u. Oxford 1950” acedemos as informações detalhadas sobre como, de forma oral, Parra se refere a origem do nome. No mesmo artigo temos a informação de que Michaux não publicou um livro com o título *Apoèmes*, o que torna um tanto misterioso, enigmático e anedótico o batismo do livro que funda a antipoesia no Chile. (BINSS, 2011, p.131-147). Parra conta em algumas oportunidades esse fato como anedota e, assim, constrói um relato ficcional com respeito da origem do título do livro *Poemas y Antipoemas*. No que se refere a história propriamente tal, Michael Hamburger, em *A verdade da Poesia* (2007), cita o poeta e pintor belga Henri Michaux e o relaciona com a prática surrealista dos anos cinquenta e sessenta.

Os prefixos acima citados inferem o movimento de oposição a uma determinada tradição poética anterior. Os autores mencionados ao nomearem suas obras com esses prefixos chamam atenção para o ato do distanciamento, mas também para modelo do qual se afastam.

Os exemplos mencionados acima são anteriores ao movimento antipoético de Parra, que estabeleceu diferenças em relação ao movimento vanguardista. De acordo com Federico Schopf: “A antipoesia não é teleológica - como era uma parte considerável da vanguarda, como era a mesma Poesia da Claridade, como queria impor o realismo

socialista”²⁰ (SCHOPF, 2004, p. 12). Esse aspecto teleológico citado por Schopf remete a uma finalidade, um propósito específico, em alguns casos uma bandeira ideológica ou política. No texto antipoético temos o questionamento das ideologias, dos propósitos e seus fins. Ao mesmo tempo, Parra se utiliza de elementos das vanguardas, e através de paródias e intertextualidade agrega a vanguarda em seus antipoemas. Schopf adverte a relação da antipoesia com o vanguardismo:

Mas a antipoesia tem também traços comuns com os tipos de poesia que surgiram do vanguardismo dos anos vinte e trinta. [...] Os vários níveis de significação - que não remetem a códigos preestabelecidos, como na Idade Média - a incongruência que se estabelece frequentemente entre estilo e assunto, a agressividade com o leitor que é também uma forma de encobrimento emocional-, a sucessão de acontecimentos e palavras heterogêneas, a enumeração (aparentemente) caótica, a desublimação da figura do poeta a amplificação do campo de experiência, o fragmentarismo são formas e conteúdos que Nicanor Parra recolheu do vasto taller de poesia elaborada desde o vanguardismo.²¹ (SCHOPF, 1971, p. 3-50)

1.1.2 Antipoesia no pós-guerra

A antipoesia vista como movimento literário dentro da literatura ocidental extrapola as fronteiras chilenas. Para uma melhor aproximação

²⁰ La antipoesía no es teleológica – como lo era una parte considerable de la vanguardia, como lo era la misma Poesía de la claridad, como lo quería imponer el realismo socialista (SCHOPF, 2004, p.12).

²¹ Pero la antipoesía tiene también rasgos en común con los tipos de poesía surgidos del vanguardismo de los años veinte y treinta. [...] Los varios niveles de significación -que no remiten a códigos preestablecidos como en la Edad Media- la incongruencia que se establece a menudo entre estilo y asunto, la agresividad con el lector - que es también una forma de encubrimiento emocional-, la sucesión de acontecimientos y palabras heterogêneas, la enumeración (aparentemente) caótica, la desublimación de la figura del poeta, la amplificación del campo de experiencia, el fragmentarismo son formas y contenidos que Nicanor Parra ha recogido del vasto taller de la poesía elaborada desde el vanguardismo. (SCHOPF, 1971, p.3-50).

ao projeto de Nicanor Parra investigamos também o movimento literário que aconteceu pós guerra mundial, como veremos, no continente europeu. Em *A verdade da poesia*, Michael Hamburger aclara:

[...] o que por falta de palavra melhor, chamei de a nova “antipoesia” é uma forma de imitativo baixo, austeramente dedicada a expressar as “coisas do modo como são” na linguagem das pessoas do modo como falam. Esse tipo de verso é antipoético se nossa norma for a poesia romântico-simbolista, e sua aspiração “à condição de música”; no entanto, nossa compreensão da poesia moderna estará incompleta e inadequada se esquecermos que todo movimento em direção à arte pura, autotélica absoluta ou hermética surgiu de um desacordo com as “coisas do modo como são”, a partir de uma tensão polar, como a de Baudelaire, entre o mundo do “spleen” e o “ideal”. (HAMBURGER, 2007, p. 369)

A antipoesia do Dadaísmo, afirma Hamburger, “foi um produto da Primeira Guerra Mundial” (1914-1918) — surgiu de uma aguda desconfiança de todos os recursos com os quais a poesia lírica mantivera sua autonomia” (HAMBURGER, 2007, p. 307). Mas Parra não se identifica com essa postura. Antes de Auschwitz, Bertold Brecht, Marianne Moore e William Carlos Williams se anteciparam a chamada “nova austeridade” mencionada por Hamburger, e foi Hans Magnus Enzensberger, tradutor de Williams, que através de uma rebeldia violenta contra a própria linguagem se relaciona com o que Hamburger nomeia “antipoesia deliberada” (HAMBURGER, 2007, p. 354).

Logo após a Segunda Guerra Mundial (1939-1945), surge a necessidade de que a poesia possa também comunicar de forma direta, espelhando-se na prosa. Cabe salientar que essa deveria ser uma forma de expressão que não utilizasse uma linguagem superior ou especial. Berthold Brecht (1898-1956), poeta e dramaturgo, se posicionou de forma a provocar em seu público leitor uma função ativa e crítica. A Brecht podemos relacionar com os *Sermões* de Parra, que também foram pensados para um público ativo, configurando um texto que chegasse a esse leitor e causasse efeito. Declamar esses versos a uma plateia que vivia em um governo autoritário e um estado de censura pode ser visto como um ato de performance de seu autor.

Para Hamburger, “Certa tendência à antipoesia é inseparável de quase toda variedade do modernismo no século XX, incluindo a impaciência de Ezra Pound com as palavras meramente decorativas [...]” (HAMBURGER, 2007, p. 325). Pound é uma das influências reconhecidas pela crítica nos versos dialogados antipoéticos. Para Niall Binns, em seu artigo “Nicanor Parra y la poesía dialogada”, Ezra Pound e T.S. Eliot são poetas que servem como modelo para os monólogos dramáticos na obra parriana. (BINNS, 2014, s.p.).

Podemos também destacar o uso de *personae* por Wallace Stevens como máscaras de estilo. Ezra Pound e T.S. Eliot recorrem ao uso de personalidades múltiplas. Em uma reflexão de Pound, citada no livro *Verdade da Poesia*, vemos um enlace com o antipoético:

[...] a poesia deve ser tão bem escrita quanto a prosa. Sua linguagem deve ser uma linguagem fina, sem que se afaste de modo nenhum da fala, exceto pela intensidade aumentada. (i.e. simplicidade). Não deve haver palavras livrescas, nem perfrases, nem inversões. (POUND apud HAMBURGER, 2007, p. 172)

Brecht concebe o teatro épico distante do teatro aristotélico e contesta à reação de catarse: o teatro passa a ter a função de despertar no espectador uma visão crítica e não apenas de identificação (RODRIGUES, 2010, p. 52). Essa observação podemos relacionar com o personagem *Cristo del Elqui*, suas prédicas vão além da imitação, a antipoesia confere o caráter crítico para estes versos.

Em 1935, a poetisa Marianne Moore publicou o poema “Poetry”, onde encontram-se formulações próximas à antipoesia. Seguem abaixo seus primeiros versos:

Também não gosto: há coisas mais importantes que
toda essa baboseira.
Lendo-a, no entanto, com total desprezo, a gente
acaba
descobrimdo
nela, afinal de contas, um lugar para o genuíno, [...]
(MOORE in HAMBURGER, 2007, p. 325-327)

Os versos que integram o poema “Poetry” apresentam uma estrutura e tema antipoéticos. Destacam a posição estética e a contradição presente ao longo do poema, como já nos primeiros versos onde a voz

poética oscila: “também não gosto”, e contrasta com o verso que diz: “Lendo-a, no entanto”.

Octávio Paz, em *Signos em rotação*, afirma que “a reforma poética de Pound, Eliot, Wallace Stevens, Cummings e Mariane Moore pode ser vista como uma re-latinização da poesia de língua inglesa” (PAZ, 1996, p. 23). Estamos no continente americano. Na mesma página Paz localiza a Cummings e William Carlos Williams em uma antitradição. Podemos vislumbrar um movimento na criação de poetas em língua inglesa que estabeleceu uma nova linguagem poética. Explica Octávio Paz: “A maioria dos poetas anglo-americanos tentou transcender a oposição entre versificação acentual e regularidade métrica, ritmo e discurso, analogia e análise” (PAZ, 1996, p. 23). Por tanto, trata-se de uma poesia próxima ao ritmo da prosa, que também encontramos em Parra.

Parra teve, como foi assinalado, uma relação estreita com a literatura em língua inglesa. Em 1938, quando ganhou o prêmio municipal por seu primeiro livro, *Cancionero sin nombre*, leu, em um evento que homenageava Gabriela Mistral, uma tradução da poesia de Walt Whitman feita pelo poeta uruguaio Armando Vasseur. Lembremos que, em 1943, Parra esteve nos Estados Unidos para estudos de mecânica avançada, regressou ao Chile, e anos mais tarde, em 1949, viajou à Universidade de Oxford, Inglaterra, para estudos em cosmologia. Nesse período se aproximou das leituras da poesia de Pound e Eliot (PARRA, 2006, p. CXXXIX).

José Emilio Pacheco, no seu artigo “Nota sobre la otra vanguardia” faz referência à influência da poesia norteamericana nos poetas hispano-americanos, especificamente Salvador Novo e Salomón de la Selva. Frente à tradição vanguardista vinda da Europa, Pacheco destaca o interesse destes poetas em 1922 pela dição poética anglo-americana. O resultado será, de acordo com Pacheco, textos antipoéticos e uma poesia conversacional. Originada na *New Poetry*, a poesia dessa corrente é realista e não é considerada surrealista. (PACHECO, 1979, p. 327).

1.2 ANTIPOESIA NO CHILE

Nos anos 30, o Chile está marcado pela poesia de Vicente Huidobro (1893-1948), poeta que inaugurou a vanguarda latino-americana, segundo Jorge Schwartz (SCHWARTZ, 2008, p. 465-466). Outras duas figuras muito influentes são Gabriela Mistral e Pablo Neruda, que irão ganhar o prêmio Nobel em 1945 e 1971, respectivamente. O fato desse país ser berço da poesia pode ter impulsionado e transformado o Chile em o país da antipoesia.

O livro *Poemas y Antipoemas* (1954) de Nicanor Parra foi escrito a partir de 1938, em grande parte em Oxford, na Inglaterra. Se Vicente Huidobro foi um poeta bilíngue e publicou suas obras em francês, se pode considerar que o inglês é o idioma que proporcionou experiências literárias marcantes para Nicanor Parra.

Em 2014, Hernán Castellano Girón, publicou o artigo “Antipoetas: Huidobro, Neruda, Parra”. Em seu artigo, afirma que a antipoesia tem estreita relação com a teoria de Pablo Neruda respeito “às palavras ásperas”, teoria posterior a da “poesia sem pureza”, publicada em 1935 no livro *Caballo verde*. A obra *Odas Elementales* (1954) e *Estravagario* (1958) são para esse crítico obras que apontam para uma visão antipoética. Para Girón, no que se refere ao antipoético, Huidobro antecede a Neruda, e Neruda antecede a Parra:

[...] em *Estravagario* ocorre outra dimensão, igualmente importante: o tom geral do livro está dado por esta “atitude antipoética” e o poeta não só faz uso da ironia e até de palavras mais ou menos proibidas então (bunda, puta) mas parece abrir-se por completo, impregnar-se desse tom do antipoema como uma proposta aberta, fecundada pelo tom de seu tempo.²² (GIRÓN, 2006, p. 9)

Non Serviam (1914), manifesto de Vicente Huidobro, é um marco para a literatura latino-americana. Sua obra se desvinculou do modernismo e avançou para uma poesia nova. Ele mesmo se designou poeta *creacionista*, e rompeu com o passado. Para Huidobro a poesia não poderia continuar sendo apenas imitação da natureza, mas o poeta deveria, por meio de mecanismos tão grandiosos como os da natureza, criar um novo mundo através de sua poesia. De acordo com Alejo Lopes:

Este valor seminal da natureza, tal como apontamos anteriormente, aparece na teoria de Huidobro como fonte ou modelo de criação poética, e é a partir desta associação que certas metáforas de Altazor põem em relação à língua

²² [...] en *Estravagario* hay otra dimensión, igualmente importante: el tono general del libro está dado por esta “actitud antipoética” y el poeta no sólo hace uso de la ironía y hasta de palabras más o menos prohibidas entonces (culo, puta) sino que pareciera abrirse por completo, impregnarse de ese tono del antipoema como una propuesta abierta, fecundada por el tono de su tiempo. (GIRÓN, 2006, p. 9).

com o poder da natureza [...].²³ (ALEJO, 2014, p. 7)

Em 1926, no *Índice de la nueva poesía*, editado em Buenos Aires, Huidobro afirma que “o grande perigo da poesia era o poema”²⁴ (HUIDOBRO apud SCHOPF, 2000 p. 61). Em *Altazor*, publicado em Madrid, em 1931, podemos pensar o antipoético na estética da obra, que em sete cantos leva à dissolução da linguagem, assim como a desarticulação do eu poético, que adquire a voz de um personagem cósmico e brincalhão. Além disso, em seus versos temos referência direta a palavra “antipoeta”, com que o próprio autor se denomina: “Aqui jaz Altazor fulminando pela altura. Aqui descansa Vicente antipoeta e mago”²⁵ (HUIDOBRO, 2007, p. 89). Esses poemas marcaram um antes e um depois por sua nova linguagem e estética poética.

No âmbito pessoal e ideológico, Vicente Huidobro foi testemunha e esteve imerso em três períodos dramáticos da história mundial: a primeira guerra, a guerra civil na Espanha e, por último, participou ativamente como correspondente de guerra na Segunda Guerra Mundial. Nessa última, foi ferido em duas ocasiões e alguns anos mais tarde faleceu em Cartagena, no Chile, região próxima a Valparaíso. Mas apesar destes indícios, a obra de Huidobro participa do entusiasmo vanguardista pelas possibilidades da linguagem. O poeta sente-se “um pequeno deus”, capaz de criar novas realidades com a poesia. Citamos aqui um fragmento do poema *Arte Poética*, publicado no livro *Espejo de Agua* (1916), transcrito por Haroldo de Campos em 1986²⁶:

Por que cantar a rosa, ó Poetas!
Fazei-a florescer no poema;

Só para nós
Vivem todas coisas sob o Sol.

²³ Este valor seminal de la naturaleza, tal como señalamos anteriormente, aparece en la teoría de Huidobro como fuente o modelo de la creación poética, y es a partir de esta asociación que ciertas metáforas de Altazor ponen en relación la lengua con el poder de la naturaleza. [...] (ALEJO, 2014, p. 7).

²⁴ el gran peligro de la poesía era el poema.

²⁵ Aquí yace Altazor azor fulminado por la altura / Aquí yace Vicente antipoeta y mago. (HUIDOBRO, 1931, s.p.).

²⁶ SCHWARTZ, Jorge. Vanguardas Latino-americanas: Polêmicas, Manifestos e Textos Críticos. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Iluminuras: FAPESP, 1995, p. 79.

O poeta é um pequeno Deus.

(HUIDOBRO in SCHWARTZ, 1995, p. 79)

Nicanor Parra em *Also sprach Altazor. Discurso de Cartagena*, recitado em 1993, para a comemoração do centenário do nascimento de Huidobro, lhe fez uma homenagem:

III

QUERO DEIXAR CLARO

Que sem o mestre não teria sido possível o discípulo.

Praticamente tudo aprendi de Huidobro.

Obrigado. [...]

(PARRA, 2011, p. 639-723)²⁷

Para pensar a tradução da antipoesia é necessário levar em consideração o movimento literário que circunda sua inauguração. Nossas escolhas querem considerar a necessidade que Parra teve de desvincular-se do modelo poético de seus antecessores chilenos. As escolhas linguísticas presentes nos antipoemas, a estética e uso do ritmo, presença e ausência da métrica, constitui uma mudança crucial. Esta mudança de tom é uma forma de ruptura que engloba as construções poéticas de antes. Ao mesmo tempo, nos antipoemas aparece evidente uma despreocupação com as categorias impostas de boa ou má poesia, ou de seguir um modelo determinado. Na antipoesia ocorre o questionamento destes modelos e das premissas que deveria seguir um bom poeta.

Em 1935, no Chile, Pablo Neruda se referiu à “poesia impura”, um movimento que manteve grande distância da proposta que surge com a antipoesia de Parra. Mas em Neruda os versos mantem-se bastante poéticos. Neruda, nessa teoria estética, se propunha especialmente a uma aproximação com os temas pertinentes às questões humanas — em sua obra aparecem temas que se remetem a objetos comuns. Em *Odas*

²⁷ [...] Quiero dejar en claro que/ sin el maestro no hubiera sido posible el discípulo./ Prácticamente todo lo aprendí de Huidobro./ Gracias. /Incluidas algunas malas costumbres, esa es la verdad de las cosas./ Las fallas del discípulo no se explican/ sin las genialidades del maestro. (PARRA, 1993, s.p.).

Elementales (1954), pensado como uma poesia das pequenas coisas, Neruda não se desvincula totalmente da sua escrita poética e continua sendo um poeta por excelência, mestre das metáforas. Parra se afasta claramente do tom nerudiano e, no lugar das metáforas, nos antipoemas são as anáforas e as repetições que ganham destaque. No antipoema *Manifiesto antipoético* (1963)²⁸, de Nicanor Parra, podemos observar a decisão de tomar uma distância da poesia de Huidobro e Neruda:

Nada mais, companheiros
 Nós condenamos
 - E isso sim que digo com respeito
 A poesia de pequeno deus
 A poesia de vaca sagrada
 A poesia de touro furioso [...]

(PARRA, 2006, p. 143-146)

A antipoesia se consolida, ganha forma e espaço em um ambiente literário palco de reflexões importantes sobre a arte poética. Nicanor Parra opta por distanciar-se de figuras emblemáticas e construir um projeto seu, uma nova maneira de utilizar a linguagem e nova maneira de posicionar-se na literatura. A antipoesia não é somente a utilização de palavras comuns e vulgares, não é apenas ausência de rimas e metáforas, é uma escritura que problematiza a linguagem poética e expressa um questionamento com relação aos temas que são importantes e nutrem o poético. Todas as palavras podem fazer parte do texto antipoético, e, nesse novo discurso, o leitor é desafiado.

1.2.1 Poesia Visual & Artefactos

O que é poesia? O que é obra de arte? Esses são questionamentos que integram a antipoesia. Vemos no movimento antipoético em Parra que o conteúdo e a forma em sua estrutura estética se complementam para expressar os antipoemas. Esses antipoemas também tomam a forma de imagens e objetos. Podemos observar, assim, o deslocamento do que é pré estabelecido e de antemão não é reconhecido como poesia e arte. Nesse sentido, Parra se conecta com a obra de Marcel Duchamp (1887-

²⁸ Nada más, compañeros / Nosotros condenamos / -Y esto sí que lo digo con respeto- / La poesía de pequeño dios / La poesía de vaca sagrada / La poesía de toro furioso (PARRA, 2006, p. 143-146)

1968), fundador do conceito *ready made*. De acordo com Henri Meschonnic, o questionamento “isto é arte, isto não é arte” tem origem na modernidade. Esse questionamento no mundo das artes surge em meio às transformações, questionamentos sociais e políticos. Nas exposições de Nicanor Parra, ao estilo do *ready made*, a imagem de Cristo é amplamente trabalhada e dessacralizada. Um dos exemplos que podemos mencionar é uma cruz de madeira, e no local onde deveria dizer INRI está o aviso: “Vou e volto” (PARRA, 2006, s.p.).

Essas composições conectam tanto com a escolha do personagem de *Sermones*, como com o formato de sermões, um gênero extraído do cotidiano. O personagem é um cristo que faz paródia do mito e traz em si, nas suas características como personagem antipoético, elementos do cotidiano, da cultura. Se desloca da história, de um relato e passa a fazer parte de uma construção poética, é reelaborado em uma nova leitura.

Em grandes exposições, como *Obras Públicas* (2006), Parra utilizou objetos — tais como ataúdes, camas, garrafas, alguns seus, outros reciclados — e os transformou em obras de arte. Nessa ocasião, utilizou de gigantografias e performaticamente enforcou alguns dos ex-presidentes da história do Chile. A exposição estava localizada embaixo da Casa da Presidência *La Moneda*.

Assim como as palavras que antes não tinham permissão para fazer parte de um poema, esses objetos invadem com sua potência visual as cenas artísticas da capital do Chile. Os personagens históricos são deslocados e passam a ser elementos para uma construção artística.

Uma das obras iniciais que explorou a imagem e agregou também a performance, foi *Quebrantahuesos*. Esta obra de Nicanor Parra foi exposta nas ruas de Santiago em 1952. Tratou-se de um *collage* com recortes de jornais, dispostos de maneira que as notícias eram geradas pela união de enunciados distintos e distantes. Os escritores Enrique Lihn e Alejandro Jodorowsky foram colaboradores nesse projeto. A montagem dos versos tinha a ironia e o humor negro que mais tarde serão base do antipoético. Essa obra antecedeu a *Poemas y Antipoemas*, e nela podemos observar a experimentação com a imagem e a performance. O jornal é um elemento do cotidiano, uma forma de comunicar o que não cabia na poesia mais abstrata e metafórica. Em Parra esse meio de comunicação ganha destaque e é manipulado e reelaborado pelo autor. O cinza ganha cor na antipoesia, sofre transformações e na forma de antipoema extrapola a mensagem planejada para páginas de jornal. A obra se posiciona em um ambiente público, nas ruas centrais da capital, e o texto se nutre de uma

linguagem coloquial, utilizada pelo mesmo público leitor alvo. O pedestre que circula pelas ruas centrais é convidado a participar e ler as mensagens montadas com os recortes do gênero jornalístico. Posteriormente, em 1975, essa obra é publicada na revista *Manuscritos*. Nessa edição temos comentários sobre o conceito da obra:

CONCEPTOS PARAMETRICOS DE APROXIMACIÓN: - throw-away art - poesía bruta - cadáver vulgar (en oposición a cadáver exquisito) - happenings textuales - humor diagramático - poesía, mural - diario - grafito mecánico. (PARRA, 1975, p. 2)

A descrição da obra acima considera a técnica usada para os *Quebrantahuesos* próxima ao “cadáver vulgar”, isto é, um texto constituído de outros textos, mas que em mãos do artífice que é Parra, o gênero por excelência do surrealismo se transforma em antipoesia. Os recortes de jornal formam um universo poético cheio de humor. Os textos assemelham-se ao grafito. O crítico Ignacio Valente evidencia já dois elementos antipoéticos: mortificação do eu lírico se utilizando do anonimato do *collage* e a destruição da coerência racional ou lírica do discurso. (VALENTE, 1975, p. 3).

Em 1972 Parra realiza outra obra visual. Trata-se de *Artefactos*, em forma de cartão postal, e, em 1983, em plena ditadura expõe na Galeria Época uma coleção de *chistes*, também em cartão postal. Nesses textos, a utilização da variação chilena do espanhol desafia a um possível tradutor, que terá que analisar a cada verso o melhor modo de proceder para trazer ao português características da fala coloquial chilena. Um exemplo seria o cartão postal abaixo, publicado pela galeria de arte Época, contido na obra *Chistes parra desorientar a la ~~poética~~ poesía* (1983):

Nesse postal temos o *quiltro*, cão vira latas, que é um personagem conhecido nas praças e parques chilenos. O antipoema, nesse caso, é um *chiste*, publicado em forma de postal. *Chupilca* é uma palavra de origem quéchua, que remete a uma bebida popular feita de farinha tostada e da *chicha* (fermentação da uva) de vinho. Nesses textos destacam termos onde fica clara a influência da língua dos povos originários na variação chilena do espanhol. Os *artefactos* e *chistes* estão presentes nos textos publicados por Parra ao longo das décadas que perdura a antipoesia.

1.3 NICANOR PARRA: TRADUTOR

Para completar esta introdução ao fazer poético de Parra, que vai nos ajudar na empreitada de tradução, é necessário fazer referência a própria atividade tradutória do poeta, pois suas reflexões podem guiar a reflexão e a prática da tradução da antipoesia.

Em 1969, Nicanor Parra traduziu a obra *Foundations of Physics*, de Robert Bruce Lindsay y Henri Margenau, que constitui uma de suas primeiras incursões na tradução do inglês para o espanhol.

Em 2004, aparece *Lear Rey & Mendigo*, publicação que tem na capa Nicanor Parra como autor e as siglas da editora. Alejandro Zambra, quem cuidou da edição do livro, comenta: “O *Lear* de Parra é um autêntico *Lear* de Shakespeare e, ao mesmo tempo, é uma das melhores obras de Nicanor Parra”²⁹ (ZAMBRA, in PARRA, 2011, p. 1073). Essa tradução conferiu ao antipoeta lugar de destaque no *Diccionario histórico de la traducción en Hispanoamérica* (LAFARGA e PEGENAUTE, 2013, p. 126). Ao traduzir Shakespeare, Parra aclara: “Para traduzir a Shakespeare/ e comer pescado/ cuidado:/pouco se ganha com saber inglês”³⁰.

Esse projeto de tradução iniciou em 1990. No outono de 1992, Maria de la Luz Hurtado teve a oportunidade de conversar com Nicanor Parra sobre a tradução de *King Lear*, de Shakespeare. Essa entrevista plasma toda a preocupação e envolvimento do antipoeta com a experiência que é a tradução. É importante destacar que Parra ao realizar esse projeto de tradução, encontrou o vínculo da antipoesia e o texto de Shakespeare: O verso branco. Esse verso, de acordo com as explicações do mesmo antipoeta, em espanhol, de acordo aos postulados da métrica, seria um verso hendecassílabo sem rimas (PARRA, 2011, p. 1066). Em Shakespeare, de acordo com Parra, verso branco é um verso que se alonga e encurta. Em sua tradução, Parra colocou como prioridade a métrica da fala e ao analisar o verso branco o antipoeta vai propor um afastamento da métrica gramatical. Ao fazer isso, se estabelece uma incursão ao mundo do texto dramático (HURTADO, 1992, p. 14-22).

Na antipoesia os elementos da métrica são importantes, e são eles que caracterizam os antipoemas e sua estrutura, seja por sua ausência, por

²⁹ El *Lear* de Parra es un auténtico *Lear* de Shakespeare y, a la vez, es una de las mejores obras de Nicanor Parra.

³⁰ Para traducir a Shakespeare/ y comer pescado/ cuidado:/ poco se gana con saber inglés.

sua paródia ou pela postulação de uma (anti) métrica. Para a tradução é importante evitar qualquer apagamento desses matizes antipoéticos, uma vez que é através de paródias e ironias que em algumas ocasiões funciona o antipoema. Este projeto de tradução teve como componentes fundamentais a linguagem em si mesma e o verso branco shakesperiano, entendido como a condição de síntese entre o medieval e o renascentista. Para o antipoeta são estes os potencializadores da obra teatral, poética e cultural do escritor inglês (HURTADO, 1992, s.p.).

Em 2009, Antonia Javiera Cabrera Muñoz, realizou um estudo aprofundado sobre o projeto de tradução de Parra. Em sua tese de doutorado defendida na Universidade Federal de Santa Catarina, podemos aceder a um trabalho de reflexão da tradução realizada por Parra. Essa tradução foi concebida primeiramente para ser encenada, e está em uma linguagem chilena e antipoética. Na tese de Muñoz vemos as relações do texto poético com as características da performance, vital para o teatro e para a antipoesia. O trabalho orientado pela Professora Alai Garcia Diniz é um precursor dos estudos antipoéticos nos centros acadêmicos brasileiros, especialmente na Universidade Federal de Santa Catarina.

No artigo “Shakespeare, Parra y el lenguaje de la Tribu”, Alejandro Zambra comenta:

Parra prefere considerar *Lear Rey & Mendigo* como uma transcrição, no sentido musical da expressão: o poema foi escrito em um instrumento - o idioma inglês - que deve ser transcrito ao outro instrumento, o idioma espanhol, o espanhol do Chile. (ZAMBRA, 2004, s.p.)

Nesse trabalho tradutório o antipoeta manteve alguns fragmentos no idioma inglês, já que os considerou intraduzíveis. Ao mesmo tempo, nessa tradução que foi pensada e escrita visualizando sua encenação, Parra trouxe Shakespeare para um idioma chileno, pois a oralidade e a linguagem coloquial estão nessa tradução. Entre algumas de suas escolhas tradutológicas está a de reduzir ao máximo a pontuação, e explica: “Quando falamos não usamos pontuação, então, por que vamos usar quando se escreve? É um peso morto” (PARRA, 2011, p. 1071). Em 2004, a jornalista María Teresa Cárdenas pergunta a Parra:

E se de fala comum se trata, Quais são as possibilidades da tradução? Parra é categórico: “A

poesia não se pode traduzir. Essa é a resposta. Shakespeare, que já estava em uma poesia da fala, não se pode traduzir ao castelhano” O que tem que se fazer é então reescrevê-lo. (PARRA, 2004, p. 53)

Para realizar a tradução do texto de Shakespeare o antipoeta dedicou tempo para leituras no idioma de origem, foi até a Inglaterra e lá pesquisou arduamente o texto. Também leu as traduções para o castelhano realizadas. Se tomarmos como exemplo a prática tradutória de Parra para traduzir os seus antipoemas, devemos antes da tradução nos aproximar e conhecer a antipoesia e seus elementos. Com respeito à tradução, em 1991, Nicanor Parra faz a seguinte reflexão:

Pode-se estar interessado no que se chama tradução literal, que pelo menos tem sentido acadêmico. Logo, ser uma tradução livre ou uma paráfrase (tradução na qual imita-se o verso, sem vertê-lo com escrupulosa exatidão). Mas está claro que toda aproximação ao problema da tradução deve começar com esse velho ditado que diz *traduttore e tradittore*, ou seja que Judas Iscariote é o tradutor mais grande de todos os tempos.³¹ (PARRA, 1991, s.p)

A tradução de Parra marca um antes e depois na recepção da obra de William Shakespeare no Chile. Nessa proposta o leitor/espectador pode experimentar ouvir os diálogos em um espanhol conhecido, próximo na sua variação. Ao mesmo tempo, nessa tradução se introduz um outro idioma, essa outra origem. Os fragmentos em inglês trazem a sonoridade e musicalidade do inglês e contagiam o leitor espectador com o alheio a sua cultura. Estamos assim, imersos em uma peça de Shakespeare, cânone internacional.

1.3.1 Os tradutores Beatnick da antipoesia

³¹ Uno puede estar interesado en lo que se llama una traducción literal, que por lo menos, tiene sentido académico. En seguida, puede ser una traducción libre o una paráfrasis (traducción en la que se imita el verso, sin vertelo con escrupulosa exactitud). Pero está claro que toda aproximación al problema de la traducción debe empezar con el viejo edictum ese que dice que *traduttore e tradittore*, o sea que Judas Iscariote es el traductor más grande de todos los tiempos. (PARRA, 1991,).

Os antipoemas de Parra foram traduzidos ao inglês nos anos sessenta por Jorge Elliot, *Antipoems* (1962). Também foram traduzidos pelo poeta da geração *beat*, Allen Ginsberg (1926-1997); por William Carlos Williams (1883-1963); por Lawrence Ferlinghetti (1919-), editor, poeta *beat* e pintor; e também por Thomas Merton (1915-1968). A geração *beat* tem como marco inaugural o poema *Uivo*³² (1956) de Allen Ginsburg. O movimento *beatnick* está catalogado como movimento de contracultura e se localiza nas décadas de 60/70. Como podemos observar, é um movimento contemporâneo à inauguração da antipoesia, que aconteceu em 1954.

Jorge Elliot, em 1960, traduziu ao Inglês a obra inaugural da antipoesia, publicada pela editora *City Lights*, de Lawrence Ferlinghetti: *Antipoems*. Em 1954, antes de realizar essa tradução, Elliot afirma: “[...] o humor em sua obra é mais aparente que real e de nenhuma maneira é anglo-saxão”. E ainda acrescenta: “É curioso que os poemas de Nicanor Parra fossem bem recebidos por todos setores, apesar de ser uma poesia de choque, por assim dizer” (ELLIOT in PARRA, 2006, p. 920).

Em 1967, William Carlos Williams traduz os antipoemas de Parra e publica *Poems and Antipoems*. Essa tradução contou com a colaboração de Nicanor Parra.

O poema *Soliloquio del Individuo* recebeu atenção especial e foi traduzido por Allen Ginsberg e por Ferlinguetti³³. Em 1960, convidado para o “Primer Encuentro de Escritores Americanos”, realizado no sul do Chile, na Universidade de Concepción, Allen Ginsberg visitou o Chile e ficou por três meses hospedado na casa de Nicanor Parra. Henrique Lihn, escritor e um dos primeiros a fazer a crítica da antipoesia, comenta sobre a antipoesia e a conexão com os poetas estadunidenses:

[...] para o verdadeiro homem de letras tem sido uma presa de caça maior no bosque da poesia, um desafio à pontaria intuitiva, uma lâmina analítica: Elliott no Chile, Benedetti no Uruguai, Fernando Alegria nos Estados Unidos, onde uma tradução de *Poemas y Antipoemas* que cumpriu sua terceira edição associou o nome de Parra ao de poetas como

³² Uma das traduções desse poema foi feita pelo poeta brasileiro Claudio Willer em 2006.

³³ O áudio de Ginsberg, recitando a tradução desse antipoema para o Inglês em 1990 está disponível no site Naropa Poetics Archive. Disponível em: <<https://archive.org/details/naropa&sort=-reviewdate>> Acesso em: 10 out. 2015.

Ferlinghetti e Allen Ginsberg sob o signo de uma mesma vocação ao prático e a combatividade e “frescuras” expressivas próprias da autêntica poesia de vanguarda.³⁴ (LIHN, 1963, s.p)

A tradução da obra inaugural da antipoesia para o Inglês confere um impulso para a maior divulgação do projeto antipoético de Nicanor Parra no âmbito da poesia internacional. A tradução certamente colaborou para uma para uma projeção tanto da obra quanto do antipoeta no ambiente literário.

Em 1970 Parra assiste a um evento literário na Biblioteca do Congresso de Washington, no mês de maio (OYARZÚN, 1970, s.p.). Em 1987, Parra reencontra a Allen Ginsberg em Nova York:

Os enlaces da antipoesia com a poesia *beatnick* estão marcados pela época, já que é em 1954 que se inaugura a antipoesia e 1956 é recitado por primeira vez o poema *Uivo* por Ginsberg, marco da poesia *beat*. Algumas das semelhanças entre o movimento *beat* e a antipoesia de Parra podem ser seu caráter contestatário e a capacidade que tiveram de conquistar plateias. Nicanor Parra em muitas ocasiões recitou seus antipoemas em saraus universitários, eram eventos massivos. Essas leituras públicas o tornaram figura conhecida e alguns críticos conferem a Parra uma capacidade e manejo de marketing do próprio trabalho poético. Para Michael Hamburger esse é um fenômeno cultural e social mais que puramente poético, e ao referir-se a poesia *beat* aclara:

[...] o que hoje é “pop”, “beat” ou “underground” amanhã será acadêmico se sobreviver à noite; ou seja, se não for prejudicada pela negligência que advém de contar com uma reação previsível por parte da plateia, [...] o problema tem que ver com o novo público da poesia em vez de que com a poesia em questão. (HAMBURGER, 2008, p. 436)

³⁴ [...] para el verdadero hombre de letras ha constituido algo así como una pieza de caza mayor en el bosque de la poesía, un desafío a la puntería intuitiva, al cuchillo analítico: Elliott en Chile, Benedetti en el Uruguay, Fernando Alegría en Estados Unidos, donde una traducción de Poemas y antipoemas que cumplió su tercera edición asoció el nombre de Parra al de poetas como Ferlinghetti y Allen Ginsberg bajo el signo de una misma vocación de practicismo, combatividad y “frescura” expresivas propios de la auténtica poesía de vanguardia. (LIHN, 1963, s.p.).

Essa ponderação sobre o “novo público” devemos considerar dentro das reflexões da tradução da antipoesia. Se a antipoesia no Chile já faz parte dos livros didáticos escolares, e muitos compatriotas de Parra estão acostumados com seus antipoemas, aqui no Brasil é por meio do acadêmico que essa escritura está ingressando em um primeiro momento. Vamos desenvolver mais adiante essa reflexão ao comentar nossa tradução.

Talvez a maior influência dessa aproximação na trajetória da antipoesia foi justamente a tradução dos antipoemas para o inglês pelos poetas *beat*, visto que estavam em pleno auge nos anos sessenta. Para o crítico René da Costa o antipoema *Autorretrato*, publicado em 1954, em *Poemas y Antipoemas*, pode ser lido e relacionado com o contexto histórico da época, e particularmente com o movimento *beat* da literatura estadunidense. Costa assinala como características da época a “brutalidade” na arquitetura, o “absurdo” no teatro e no que condiz com a literatura: a poesia *beatnick* (COSTA, 1988, s.p.). Segue um fragmento de *Autorretrato*³⁵:

Considerem, meninos,
Esta língua roída pelo câncer:
Sou professor em um colégio obscuro,
Perdi a voz dando aula.
(Depois de tudo ou nada
Faço quarenta horas semanais.)
Que acham da minha cara bofeteada?
Não é verdade que inspira piedade me olhar?
E o que você diz desse nariz podre?
Pelo cal do giz degradante. [...]
(PARRA, 2006, p. 24)

A obra que é nosso objeto de estudo foi traduzida por Sandra Reyes, em 1983, com o título *Sermons and homilies of the Christ of Elqui by Nicanor Parra*; em 1985 Richard Wilbur traduziu a mesma obra e utilizou o mesmo título. De forma on-line, no formato blog, encontramos fragmentos do mesmo texto traduzido do espanhol para o Inglês por

³⁵ Considerad, muchachos, Esta lengua roída por el cáncer: / Soy profesor en un liceo obscuro, / He perdido la voz haciendo clases, (Después de todo o nada/ Hago cuarenta horas semanales.) / ¿Qué os parece mi cara abofeteada? / ¿Verdad que inspira lástima mirarme! / Y qué decís de esta nariz podrida/ Por la cal de la tiza degradante. [...] (PARRA, 2006, p. 24).

Brandon Holmquest, a obra está com o título: *The Preachind and Sermons of the Christ of Elqui*.

1.4 ANTECEDENTES: TRADUÇÃO DA ANTIPOESIA NO BRASIL

Neste capítulo comentamos alguns dos trabalhos realizados no Brasil que remetem à obra de Nicanor Parra, entre eles estão seleções de antipoemas traduzidos do espanhol para o português. Nossa seleção destaca os dois projetos que temos o conhecimento e que foram lidos pelo antipoeta. Podemos introduzir a antipoesia no Brasil citando alguns acontecimentos recentes no Brasil sobre a antipoesia: em 2014, na Universidade de Brasília, foi realizado um evento comemorativo dos 100 anos de Parra, organizado pelo Professor Antonio Miranda³⁶, que também em sua página na internet tem algumas traduções de antipoemas ao português. Anos antes, em 2001, Federico Schopf, crítico da antipoesia, professor da Universidade do Chile, esteve na Universidade de São Paulo, e fruto dessa visita temos a publicação do artigo “La antipoesía: ¿Comienzo o final de una época?”³⁷ Publicado na revista *Cadernos Recienvenido*, em 2004, destacamos o seguinte fragmento:

Resulta decisivo que a aparição, nos antipoemas, de lugares comuns da expressão e do sentido comum estejam reorientados para diversos referentes normais, institucionalizados, produzindo no leitor, assim, o efeito do inesperado através do familiar, o choque de encontrar o estranho, o perturbado no seio do mais conhecido e seguro.³⁸ (SCHOPF, 2004, p. 11)

No que concerne aos trabalhos de tradução no Brasil que se relacionam à antipoesia, temos traduções da obra do antipoeta feitas por

³⁶ Antonio Miranda web site:

<http://www.antoniomiranda.com.br/em_destaque/nicanor_parra_celebracao_100_anos_na_unb.html>.

³⁷ Artigo completo no link:

<<http://dml.fflch.usp.br/sites/dml.fflch.usp.br/files/recienvenido19.pdf>>.

³⁸ resulta decisivo que la aparición, en los antipoemas, de lugares comunes de la expresión y del sentido común esté reorientada hacia referentes diversos que sus referentes normales, institucionalizados, produciendo en el lector, así, el efecto de lo inesperado a través de lo familiar, el shock de encontrar lo extraño, lo perturbador en el seno de lo más conocido y seguro. (SCHOPF, 2004, p. 11).

João Gabriel Mostazo Lopes³⁹, da Universidade de Campinas, orientado pelo Professor Marcos Siscar. Lopes publicou o artigo: “Parra, para começar: poemas de Nicanor Parra”, com traduções de dois antipoemas do livro *Versos de Salón* (1962), publicadas na *Revista Serafino*, em 2015. Bruno Ministro, estudante de doutorado da Universidade de Coimbra publicou, em 2015, suas traduções de alguns antipoemas de Nicanor Parra.⁴⁰

Anos antes, em 2009, Antonia Cabrera Muñoz em sua tese *Antipoesia em Lear rey & mendigo de Nicanor Parra*, defendida no Programa de Pós Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina, advertiu que nos sites da Capes e do CNPQ poucos pesquisadores tinham a Parra como autor para suas pesquisas. Segundo ela:

Os mais significativos são os de Elga Pérez Laborde (UnB – Universidade de Brasília) e Teresa Cabañas (UFSM – Universidade Federal de Santa Maria). Pérez Laborde, além de publicar o artigo “¿Quién le tiene miedo a la antipoesía? ¿Quién le tiene miedo a Nicanor Parra?” em *Heranças e desafios na América Latina: Brasil-Chile* (2003), volume organizado por Carmen Balart e Henryk Siewierski, escreve a tese de doutoramento “A questão teórica do esperpento e sua projeção estética: variações esperpênticas da Idade Média ao século XXI”, defendida em 2004 na UnB, sem estudar diretamente Nicanor Parra, mas incluindo-o em suas análises sobre o esperpento como gênero literário. Finalmente, Cabañas publica o artigo “Nicanor Parra: a ruptura poética da antipoesia” no número 1 (janeiro/junho de 2003) de *Expressão*, revista do Centro de Artes e Letras da UFSM. Não se encontrou dissertação de mestrado. (MUÑOZ, 2009, p. 16-17)

Além desses textos acadêmicos, em nosso trabalho queremos destacar duas traduções da antipoesia ao português no Brasil: a de

³⁹ Link para artigo de João Gabriel Mostazo Lopez: <www.revistas.usp.br/serafino/article/download/97804/96595>.

⁴⁰ As traduções estão disponíveis em: <<http://www.enfermaria6.com/blog/2015/10/20/nicanor-parra-o-homem-imaginrio-e-ento?rq=Nicanor%20Parra>>. Acesso em: 10 nov. 2016.

Juvenal Neto, poeta e jornalista que foi responsável pela revista *Pirâmide*, onde, sob o título “Quatro Poetas Latino-Americanos por Juvenal Neto”⁴¹, publicou a tradução de alguns antipoemas de Nicanor Parra — a revista teve um único número, no ano de 1981, publicado pelo Centro Acadêmico “Oswald de Andrade” de Estudos Literários e Linguística (CAELL), da Universidade de São Paulo. O outro projeto foi publicado pela Academia Brasileira de Letras, em 2009, e a tradução dos antipoemas, assim como o paratexto introdutório é de responsabilidade do poeta Carlos Néjar, membro da Academia. O que esses dois projetos têm em comum é o fato de terem, se não aprovados totalmente, sim, conhecidos pelo antipoeta.

1.4.1 A tradução é introdução?

Ao decidir traduzir uma obra enfrentamos também a tarefa de trazer aspectos da obra para uma outra cultura e um outro público, nosso objeto é uma obra que se coloca dentro de um projeto que é a antipoesia. Ao traduzir esse projeto, e ao comentar essa tradução, estamos propondo uma forma de localizar a concepção de poesia de Nicanor Parra no Brasil, e, assim, ao traduzir seus versos antipoéticos, introduzir um pensamento sobre a poesia. Niall Binns destaca que:

[...] ler a poesia de Parra como antipoesia significa estar condenado a lê-la em função da ruptura. É uma boa forma historicista de ler a Parra, e nela caímos constantemente os críticos. Mas, mais produtivo, mais interessante, mais vital, seria ler a obra de Parra como poesia, ou bem, como uma expressão poética - eu diria, uma das expressões poéticas mais intensas - da nossa época conturbada, que se desenvolve em constante diálogo - e não só rupturas - com os demais.⁴² (BINSS, 2011, p. 138)

⁴¹ Essa tradução chegou nas minhas mãos em 2014, quando eu visitei o *Internado Barros Arana* – (INBA), por intermédio do Sr. Júlio Torres, ex aluno do INBA. A cópia que tenho da tradução de Juvenal Neto, tem a assinatura de Nicanor Parra. Sr. Júlio Torres tem um acervo de material antipoético, o qual pretendia expor no Internado assim que uma sala museo pudesse ser inaugurada, coisa que até o momento não se pôde concretizar por vários motivos.

⁴² leer la poesía de Parra como antipoesía significa estar condenado a leerla en función de la ruptura. Es una buena forma historicista de leer a Parra, y en ella nos caemos constantemente los críticos. Pero más productivo, más interesante,

Todos estes elementos devem ser considerados ao momento de analisar e realizar a tradução da antipoesia. A ironia é um elemento de destaque e Salvador Galán Moreu, em seu artigo “Antipoesía e ironía: una introducción” (2008), aponta como um exemplo de presença da ironia na antipoesia o seguinte antipoema da obra *Artefactos*:

Os quatro grandes poetas do Chile
são três:
Alonso de Ercilla y Rubén Darío⁴³
(PARRA, 1973, s.p.)

Nesse antipoema, Parra replica os versos do prefácio de Altazor (Huidobro, 1931): “os quatro pontos cardinais são três: norte e sul”, e instala o tom irônico ao citar como os grandes poetas que influíram diretamente na poesia do Chile: Alonso de Ercilla (1533-1594), poeta espanhol, criador do poema épico nacional, *La Araucana* (1589), e Rubén Darío (1867-1916), poeta nicaraguense. Também nos deixa a reflexão de que as constantes citações de outros autores nos versos antipoéticos, mais que distanciar-se, estabelecem um diálogo constante com importantes autores e momentos da literatura. Ruben Darío esteve no Chile em 1886, levando com ele a concepção de uma nova corrente para literatura, o modernismo. A presença de Darío marcou o ambiente literário chileno, assim como sua experiência no Chile serviu de inspiração para suas obras, pois publicou dois livros: *Emelina* (1887) e *Abrojos* (1887). Temos nesses três versos acima ligações com questões importantes na literatura latino-americana que estão vinculadas com a constituição da literatura chilena. Parra replica versos de Huidobro, poeta que inaugurou a vanguarda, assim como aponta a influência de Darío, um dos ícones do modernismo. Se instala assim, uma leitura que permite ao leitor descobrir ou revelar os versos antipoéticos como bonecas russas, um tema contido em outro. A intertextualidade e reflexão poética nos versos coloca em questão a conformação da própria literatura. Alonso Ercilla citado no antipoema,

más vital, es leer la obra de Parra como poesía, o bien, como una expresión poética –yo diría, una de las expresiones poéticas más intensas– de nuestra época convulsa, que se desarrolla en constante diálogo –y no sólo ruptura– con los demás. (BINNS, 2011, p. 138).

⁴³ Los cuatro grandes poetas de Chile / son tres: /Alonso de Ercilla y Rubén Darío. (PARRA, ARTEFACTOS, 1973, s.p.).

um espanhol que viveu pouco tempo no Chile, seria o fundador da literatura chilena. O antipoema traz a intertextualidade com modelos consolidados e que tiveram influência na concepção do que é poético e da literatura.

1.4.2 Tradução de Juvenal Neto

Juvenal Neto traduziu, em 1981, Vicente Huidobro, Nicanor Parra, Lezama Lima e Octavio Paz. O tradutor selecionou oito antipoemas de Nicanor Parra, todos publicados somente na versão em português. A seleção feita por Neto difere totalmente da de Nejar e não temos coincidência de antipoemas nessas publicações. São dois projetos diferentes, sendo que cronologicamente a publicação de Juvenal Neto antecede a de Carlos Nejar em 28 anos. Selecionamos a tradução do poema visual do livro *Canciones Rusas*, que aqui colocamos no idioma espanhol para melhor analisar:

Nicanor Parra	Tradução de Juvenal Neto:
SOLO	SÓ
Poco	pouco
A	a
poco	pouco
me	fui
fui	caindo
quedando	SÓ
solo	
Imperceptiblemente:	imperceptivelmente
Poco	pouco
a	a
poco.	pouco
Triste es la situación	triste situação:
Del que gozó de buena compañía	gozar de boa companhia
Y la perdió por un motivo u otro.	e perdê-la por qualquer motivo
No me quejo de nada: tuve todo	não me queixo de nada: tive tudo
Pero	mas
sin	sem
darme	perceber...
cuenta	
Como árbol que pierde una a una sus	como a árvore que perde uma a uma suas
hojas]	folhas]
Fuime	fui

quedando

solo
poco
a
poco.

caindo

Só
pouco
a
pouco

(PARRA, 2006, p. 159)

(Tradução de Juvenal Neto, 1981, p. 85)

Nos versos a seguir o tradutor opta por eliminar o pronome *me* da expressão “me fui quedando solo”. Também troca o verbo *quedar* em português: ficar, por “cair”. Ocorre uma modificação estética, já que altera a primeira letra do último verso, que passa a ser maiúscula na versão em português. Visualmente este último verso se sobressai e passa a ter só uma sílaba, é acentuado e sua primeira letra está em maiúscula. Vejamos:

Me

fui

quedando

solo

fui

caindo

Só

As letras iniciais das frases que aparecem no texto fonte em maiúscula, estão em minúscula na tradução. A colocação dos versos aparece modificada em sua estrutura, em comparação com a versão no espanhol. Nos versos abaixo observamos tanto uma mudança visual e estética como na sua construção poética:

Sin**darme****cuenta****Sem****perceber...**

Temos na versão em espanhol três versos, já na versão em português temos somente dois versos e a inclusão das reticências. Podemos observar a busca do tradutor pelo sentido, ao traduzir: “sin darme cuenta” por “sem perceber”. Nessa opção a estrutura estética do antipoema difere bastante da sua versão em espanhol. Uma outra alternativa seria: “sem me dar conta” o que manteria a quantidade de sílabas e a sonoridade do verso.

1.4.3 Tradução de Carlos Nejar

Ficcionista, poeta e tradutor, Luís Carlos Verzono Nejar é membro da Academia Brasileira de Letras desde maio de 1989, e publicou em 2009 a tradução de uma seleção de antipoemas com o título “Nicanor Parra e Vinicius de Moraes”. O trabalho tradutório dos antipoemas é de autoria de Nejar, enquanto que a tradução ao espanhol da obra de Vinicius de Moraes é de autoria de Maximino Fernández. A publicação é bilíngue e apresenta todos poemas, antipoemas e paratextos em português e espanhol. Na seleção de Nejar constam dois dos mais importantes antipoemas de Parra: “Soliloquio del individuo” e “El hombre imaginário”. Carlos Nejar faz a introdução aos antipoemas apresentando Parra de forma breve e poética:

Ora lacônico e absurdo, ora concentradamente mordaz, ora fraturando o sentido para alcançar outro maior, ora na enumeração que se desvaira para configurar o revés das coisas, ora um surrealismo que se fragmenta atizado pela própria lucidez, ora com humor desavisado, ora quebrando o protocolo e o pescoço da eloquência, através da paradoxal digressão e o antilirismo. Kafkiano no espantoso; poundiano no uso de dialogismo; de Michaux, fica-lhe o humor negro; de Vallejo certa erupção sintática; de Becket, o tom satírico. É antipomposo, e, proverbialmente alegórico, teatral, nunca deixando de ser ele mesmo, com sua máscara de um Chile ancestral, com rosto de efígie asteca [...]. (NEJAR, 2009, p. 4)

A seleção dos antipoemas traduzidos por Carlos Nejar aponta para um conhecimento da antipoesia e do antipoeta. O tradutor não só traduz, mas em sua seleção se estabelece uma representação do antipoético, algo que se evidencia a cada verso traduzido. Um dos antipoemas de Parra mais apreciados e lidos no Chile é o antipoema “El hombre imaginário”, publicado em 1985, na obra *Hojas*. A seguir transcrevo o poema de Parra, juntamente com a tradução de Nejar, com o objetivo de destacar algumas escolhas do tradutor.

A tradução de Carlos Nejar se debruça na tarefa de trazer a escritura de Nicanor Parra para um texto no idioma português. Na publicação dessa tradução Nejar dispõe juntamente com os antipoemas

traduzidos um paratexto introdutório. Temos, assim, uma reflexão crítica da antipoesia disponível ao leitor dessa tradução. Na comparação acima, vemos que o antipoema “El hombre imaginário”, no que se refere à estética, mantém o mesmo aspecto visual ao ser traduzido. Podemos também ver nesses versos uma característica importante da antipoesia: o ritmo. Apesar de que não temos a presença da rima, ou de uma métrica tradicional, a repetição das palavras *imaginário*, *imaginárias*, *imaginários*, nos remete à anáfora, que é uma figura de linguagem bastante constante na construção antipoética. A anáfora é um elemento de destaque para Maria Nieves Alonso, que no seu artigo “El espejo y la máscara de la antipoesia” destaca também o anaforismo na antipoesia como um todo, e afirma que a antipoesia não só estabelece dialogismo com textos histórico culturais, mas que também ocorre na antipoesia a auto-citação, auto-referências em que se relacionam poemas e antipoemas de Parra. De esta forma, a anáfora que percebemos ao analisar os versos de *El hombre imaginário* é um elemento constante também no projeto de escritura antipoético, a repetição de palavras e de seus elementos (ALONSO, 1978, s.p.).

No verso 23 “que le brindó su amor imaginário”, a escolha do tradutor foi manter a palavra “brindou”. Uma outra possibilidade poderia ser substituir por “entregou”, mas os antipoemas tem um ritmo, que deve ser observado ao momento de realizar a tradução. Neste verso, podemos encontrar o ritmo na sonoridade das letras “b” y “d”. Ao analisar o verso 18 “vienen por el camino imaginário”, nos detemos na palavra “vienen”. Nesse verso o tradutor opta por “descem”, e não “vêm”. Assim a tradução ao português mantém a sonoridade do verso, importante especialmente neste antipoema. Ao traduzir ocorre a troca do verbo vir por descer, mas se mantém o ritmo do verso.

No dicionário da RAE, se destaca um dos significados de venir⁴⁴: “Dito de uma pessoa ou de uma coisa: Chega onde está que fala⁴⁵”. Se modifica o verbo, mas a imagem das “sombras imaginárias” se aproximando no verso 18 se mantém.

Na última estrofe, no verso 26 temos o verbo volver flexionado: “vuelve”, que no dicionário da RAE tem como um dos seus significados dar vuelta o vueltas a algo⁴⁶; este verbo é traduzido de forma diferente em cada verso, conforme mostramos na tabela abaixo:

⁴⁴ Dicho de una persona o de una cosa: Llegar a donde está quien habla.

⁴⁵ ERA. Disponível em: <www.rae.es>. Acesso em: 10 de março de 2016.

⁴⁶ dar volta ou voltas a algo.

24	Vuelve a sentir ese mismo dolor	volta a sentir essa mesma dor
25	y vuelve a palpar	E torna a palpar

Essa diferença não causa necessariamente estranheza, e mantém a quantidade de sílabas. Ao mesmo tempo, a palavra “torna” atende a um dos significados deste verbo no espanhol: dar volta. Notamos uma tradução que está debruçada na construção poética dos versos e atenta ao seu ritmo. Neste verso o tradutor ganha certa evidência e intervém no antipoema. Para Carlos Nejar:

o antipoema abriga a poesia ao avesso, poesia integralmente, sem rasuras, caminhando contra a maré das leis canônicas de uma criação estética bem comportada, em geral modulando a técnica do ritmo, sem o estuário das rimas (o que não quer dizer que não as use, episodicamente) que singularizam a lira tradicional. (NEJAR, 2009, p. 4)

A tradução é uma forma de leitura e reflexão do outro, e no ato de traduzir se pode estabelecer uma aproximação com as estruturas que permeiam o antipoético. O projeto tradutório de Juvenal Neto, colocou a Nicanor Parra ao lado de outros três grandes poetas latino-americanos, Vicente Huidobro, Lezama Lima e Octavio Paz, essa publicação em 1981, apesar de ter pouca publicidade no Brasil e ainda não estar online para o público leitor atual, é um projeto que deve ser reconhecido como uma das primeiras traduções dos antipoemas de Parra no Brasil, em nossa pesquisa, podemos considerar que é a primeira. Foi uma iniciativa de um grupo editorial de estudantes da Universidade de São Paulo, que conseguiu chegar às mãos de Nicanor Parra e ser lida, portanto, dever ser evidenciada.

No prólogo que inaugura a apresentação das traduções, Juvenal Neto comenta sobre o antipoeta: “Nele, religião e ideologia não são mais sementeiras da esperança humana, nem possuem competência para explicar seja a realidade, a vida, ou a morte. Iconoclasta irônico. Ludicamente afetivo” (NETO, 1981, s.p.). Assim, na história da tradução da antipoesia no Brasil, Neto apresenta seu projeto de forma que demonstra preocupação com o que nutre a antipoesia, ou seja, o tradutor apresenta sua leitura da antipoesia para logo apresentar a tradução de seus antipoemas.

A tradução publicada pela Academia de Letras Brasileira publicada em 2009, está disponível de forma online no site da Academia, esse projeto adquire maior visibilidade, uma vez exposto no meio digital, o que faz com que alguns artigos mencionem que essa seja a única tradução da antipoesia no Brasil até agora, fato, que como vimos não é real. Carlos Nejar que é membro da Academia é também poeta, temos nessa tradução um projeto diferente ao de Neto, mas que também, na introdução se preocupou de apresentar a antipoesia e a sua leitura do antipoético. A tradução bilíngue, diferente da tradução de Neto, proporciona ao leitor brasileiro uma leitura dos antipoemas nos dois idiomas, português e espanhol. O título da publicação “Nicanor Parra & Vincius de Moraes, colocou a Nicanor Parra ao lado do poeta e músico brasileiro, amplamente conhecido no contexto nacional, Parra e Moraes tem concepções poéticas diferentes, porém sob o ponto de vista da divulgação da antipoesia, podemos ver essa apresentação como positiva. O tradutor Carlos Nejar comenta sobre o antipoeta: “Nicanor Parra, rebelde, contrário ao sistema que impõe suas regras, às vezes estranho, fantástico, antissentimental, forjou seus antipoemas, ainda que “com odor delicado de violeta”, Parra expressa seu descontentamento com o rumo da literatura tradicional, operando com força desmistificadora. E escrever é nomear” (NEJAR, 2009, p. 4).

Os dois primeiros projetos de tradução da antipoesia, em suas diferentes propostas aproximam o leitor brasileiro da antipoesia, de Nicanor Parra, nessas diferentes leituras e apresentações visualizamos as primeiras traduções do texto parriano no âmbito nacional, o que somam e dão antecedente para as seguintes traduções e futuras traduções no Brasil.

II

2 DISCURSO ANTIPOÉTICO + SERMÕES & MONÓLOGOS

2.1 CRISTO DE ELQUI, & ANTIPOESIA: ASPECTOS HISTÓRICOS

Neste capítulo nos detemos no personagem central da obra *Sermones* e trazemos alguns aspectos históricos importantes para nossa leitura e tradução dos antipoemas. Para melhor construção da imagem desse personagem e tradução dos elementos culturais que são nosso foco, nos atemos ao discurso da voz poética, assim como voltamos o olhar para a estrutura estética dos sermões e as possíveis relações que essa obra pode ter com os monólogos dramáticos.

O *Cristo de Elqui*, cidadão chileno, se chamava Domingo Zárate Vega e nasceu em 1897. Quando recebeu a notícia da morte de sua mãe, Vega decidiu fazer votos de pobreza, com a intenção de retirar-se das tentações do mundo. Apesar de ser ridicularizado constantemente, conseguiu atrair atenção do público e conquistou seguidores, dedicou-se à pregação por dezoito anos e em 1948, concluída sua missão, publicou *La Promesa y la vida del Cristo de Elqui*. Faleceu, no anonimato, em 1971.

O projeto de tradução da obra *Sermones* ao contemplar a pesquisa sobre a antipoesia, incorpora o estudo do personagem *Cristo de Elqui*, uma vez que ele é protagonista em toda a obra. Ao pesquisar o contexto histórico no qual está inserido, podemos intuir alguns elementos que poderiam ter motivado a escolha desse personagem especialmente pensado para os sermões antipoéticos. Domingo Zárate, publicou uma dezena de livros autobiográficos e em 1948 negou seu passado de pregador espiritual e afirmou ser somente um livre pensador. Vemos aqui a semelhança do personagem real com a construção antipoética, pois o eu lírico na antipoesia se contradiz e pode retirar tudo que afirma. A contradição é constante, e recursos como oxímoros são utilizados expondo o leitor a um jogo com conceitos contrários. Através da máscara de um personagem que surgiu nos anos trinta no Chile, época de grande depressão econômica em virtude da queda da bolsa de valores em Nova York, é que a voz antipoética se refere a um possível momento histórico presente, marcada pela repressão e a incerteza.

Em 2010, o escritor Hernán Rivera Letelier resgatou novamente esse personagem em seu livro *El arte de la resurrección*, obra que recebeu o prêmio *Alfaguara*. Assim, como se pode perceber, o personagem dos anos trinta, reaparece nos anos setenta na antipoesia, e continua sendo

incorporado na literatura contemporânea, o que confere a este personagem uma marcada presença na cultura e na literatura chilena.

Sermones y Prédicas del Cristo de Elqui (1977) tem como personagem a um Cristo, que sendo *Cristo* divaga por questões transcendentais, mas como personagem antipoético é contraditório, dessacralizado, e passeia pelos assuntos comuns e mundanos. Pensar a tradução da antipoesia como o processo de traduzir o *outro*, esse Cristo que enuncia os sermões, pode nos conduzir a reflexão de que a antipoesia contém vários *outros* e são esses, ao serem pesquisados e descobertos, que enriquecem a tradução dos versos aqui selecionados. A obra tem uma estrutura estética particular, requer um olhar atento ao ritmo de cada verso que compõe os antipoemas. É através do discurso de um personagem com signos de loucura que se dizem algumas verdades: por exemplo, “no Chile não se respeitam os direitos humanos / em que país se respeitam os direitos humanos”⁴⁷ (PARRA, 1977, p. 28).

Por que Parra escolheria este personagem marginal? Como veremos, é um personagem que, de acordo com seu autor, está imerso em um discurso precário, seremonea e quer dar conselhos, o mais cansativo que existe na opinião do antipoeta. O discurso em versos expressa um tom de autoritarismo (PARRA, 2011, p. 997)⁴⁸.

Com respeito ao personagem em questão, o autor da obra, Nicanor Parra, teve a oportunidade de ver e ouvir as pregações do *Cristo de Elqui*⁴⁹. De acordo com o antipoeta “uma vez que o escutavas, devias segui-lo indefinidamente, mesmo que fosse bobagem seguida de bobagem que estivesse dizendo” (PARRA, 2011, p. 992). Parra buscava uma voz para a antipoesia e esse personagem foi a solução encontrada, para ter essa voz outra. Assim, de acordo com o antipoeta, seus versos já não são lorquianos, um espanhol alheio, como também se afasta da vanguarda, da poesia de Londres, de T.S. Eliot, ou da newyorkina, de Ezra Pound. Nos *Sermones* ele diz: “Isto é Made in Chile, aqui se assume a precariedade da linguagem e da vida chilena. Nada de mundos artificiais,

⁴⁷ XXIV / en Chile no se respetan los derechos humanos/ en qué país se respetan los derechos humanos/ (PARRA, 1977, p. 28).

⁴⁸ De alguna manera aquí se recupera el tono del interlocutor chileno, que es ordinariamente desafiante, y también el tono de los profesores primarios, por lo menos en la época en que yo fui estudiante. (PARRA, 2011, p. 997).

⁴⁹ Una vez que te ponías a escucharlo, debías seguirlo indefinidamente, aún que fuera disparate tras disparate lo que estuviese diciendo. (Piña in PARRA, 2011, p. 992).

nada de escapes, nada de orientalismos modernistas”⁵⁰ (PARRA, 2011, p. 993). Assim, nos vemos confrontados com um texto que remete à cultura chilena, a um Cristo que se auto denomina messias e profeta. Um dos livros publicados por Domingo Zárata Vega (*Cristo de Elqui*) foi *La promessa y la vida de “El Cristo de Elqui”*. Segue um fragmento:

Em 1927 decidi meu destino: durante vinte anos vestiria uma roupa diferente à dos outros; prometi ser manso, fiel e surdo a toda ofensa; procuraria não responder a nenhuma pessoa com impaciência, soberbia ou rancor; daria tudo que possuía, indo viver por quatro anos onde ninguém soubesse de mim.⁵¹ (PARRA, 2011, p. 1001)

Como podemos notar, esse é um personagem que dá voz à antipoesia em momentos de censura, Parra parodiou justamente um personagem que também escreveu, publicou livros e neles afirmou: “ser manso, fiel e surdo a toda ofensa”. Ironicamente, *Cristo del Elqui*, o personagem antipoético, se pronuncia em um texto potente e com uma crítica subtendida através de elementos antipoéticos, cheios de sarcasmos e provocações ao leitor.

César Cuadra resgata que nos anos setenta Nicanor Parra, junto a outros intelectuais e poetas, criou o núcleo de resistência cultural na tradicional *Universidad de Chile*, nessa mesma época a obra teatral antipoética, *Hojas de Parra* é silenciada pela censura, uma vez que o local onde era encenada é incendiado. (CUADRA, 2012, p. 56-57). Essa obra foi uma montagem do grupo *La FERIA*, a estreia de *Hojas de Parra* foi no dia 18 de fevereiro de 1977, quatro dias depois, o local foi clausurado pelo serviço de saúde.⁵² Como podemos observar o contexto político pode ter sido sim um mote para que o antipoeta se valesse de um mecanismo outro para expressar seus antipoemas.

⁵⁰ Esto es Made in Chile, aquí se asume la precariedad del lenguaje y de la vida chilena. Nada de mundos artificiales, nada de escapes, nada de orientalismos modernistas. (PARRA, 2011, p. 993).

⁵¹ En 1927 decidí mi destino: durante veinte años vestiría un traje distinto al que llevan los demás; prometí ser manso, fiel y sordo a toda ofensa; procuraría no responder a persona alguna con impaciencia, soberbia o rencor; daría todo lo que poseía, yéndome a vivir por cuatro años adonde nadie supiera de mí. (PARRA, 2011, p. 1001).

⁵² Informação completa no site memória chilena: <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-97900.html> acesso: 20 ago. 2016.

Cristo de Elqui já está inserido dentro de uma cultura, não é novidade, não pode ser considerado de imediato como uma construção do autor Parra. O fato de ser um personagem que traz consigo essa máscara do profeta louco, pode ter servido como escudo para a censura? Não podemos afirmar isso, mas, sim, considerar a importância de manter os aspectos culturais desse personagem em nossa tradução. Estamos realizando uma tradução comentada, cientes de que podemos utilizar esse espaço para ampliar a recepção dos versos que traduzimos e que seguem no capítulo três desta dissertação.

Um outro fragmento da obra de Zárate que chama atenção é o que segue: “Mas o único sentimento moral que deprimia algo em mim era o não ter a sorte de ter estado, nem um só dia em uma escola, o que teria, certamente, enaltecido as formas e o valor de minhas conferências”⁵³ (PARRA, 2011, p. 1005). É interessante que no texto de Zárate ele se refira a importância de um discurso cânon que não domina, e que reconhece não dominar. A precariedade do discurso desse predicador ao mesmo tempo contrasta com o tom de autoritarismo de sua fala, e do ato de seremonear ao qual se propõe, esse personagem critica e desafia o seu espectador. Acredita ter razão e ter a verdade, o que é trabalhado de forma antipoeética, já que nessa escritura a contradição é a que tem destaque, e a falta de certezas é uma das premissas.

Para o poeta Leonardo Sanhueza, o momento histórico das publicações de *Sermones* foi um período de ascensão de profetas e das igrejas evangélicas. Alguns eventos religiosos tinham características de espetáculos e eram acompanhados por bandas musicais (SANHUEZA in PARRA, 2011, p. 996). Para Pilar García:

[...] a antipoesia parriana a partir dos anos setenta se converteu em um audaz e as vezes agudo diagnóstico cultural de uma mudança ou transformação que, agora podemos ver, nenhum mecanismo – que não fosse alheio a ciência ou aos foros do progresso – estava medindo, pesquisando ou observando; exceto no plano da experimentação. (GARCÍA, 2015, p. 74)

⁵³ Pero el único sentimiento moral que deprimía algo mi espíritu era el no haber tenido la suerte de haber estado, ni un solo día en una escuela, lo que habría, seguramente, enaltecido las formas y el valor de mis conferencias.

Através do discurso antipoético o autor incorpora elementos de um outro tipo de discurso, o dramático. Através da fala de um determinado personagem os antipoemas se desenvolvem a partir de uma linguagem particular, com base na fala coloquial. Neste discurso dito por um personagem inocente e insano se deixam entrever questões de ordem política. Porém, como afirma Parra, “o personagem para sobreviver tem que comunicar-se com algo que está além das ideologias”⁵⁴ (PARRA, 2011, p. 996). O personagem da obra se dirige a um determinado leitor e ouvinte, mas ao mesmo tempo pode ser interpretada como se não se dirigisse a um sujeito específico. Para Alejandro Zambra, na obra *Sermones* ocorre o fingimento do eu poético:

Se tratam de textos monológicos, ou seja, onde se coloca em cena uma voz que se expressa em primeira pessoa, uma voz que fala sozinha ou a uma audiência que não participa ativamente da cena; a identidade desse eu não corresponde a identidade do autor do texto, pois alguma marca explícita inscreve a intenção de que esse discurso seja decodificado como proveniente de um outro.⁵⁵ (ZAMBRA, 2008, p. 23)

Parra se refere a obra como uma poesia de máscara e uma poesia de logas, alerta que são distintos aos outros antipoemas. O personagem de *Sermones* é um personagem ingênuo, enquanto nos outros antipoemas o personagem é lúcido (PARRA, 2011, p. 994). Ao ser entrevistado por Piña, o antipoeta aclara sua intenção:

Em último termo - conclui Parra - o que eu me propunha com o Cristo era pôr de manifesto o seguinte: não é possível predicar. Toda prédica cai no *Cristo de Elqui*, e aí vem abaixo os discursos ideológicos, políticos ou religiosos. O que tem de ação é uma força neurótica, com momentos de lucidez voluntária, e, em momentos, involuntária.

⁵⁴ El personaje para sobrevivir tiene que comunicarse con algo que está más allá de las ideologías.

⁵⁵ se trata de textos monológicos, es decir, donde se pone en escena a una voz que se expresa en primera persona, una voz que habla sola o a una audiencia que no participa activamente de la escena; la identidad de ese yo no corresponde a la identidad del autor del texto, pues alguna marca explícita inscribe la intención de que ese discurso sea decodificado como proveniente de otro.

De alguma maneira se recupera o tom do interlocutor chileno, que é ordinariamente desafiante, e também o tom dos professores primários, pelo menos na época em que eu fui estudante.⁵⁶ (PARRA, 2011, p. 996)

Nessa citação o antipoeta remete à recuperação do interlocutor chileno. Recordamos que a situação política no país é um cenário complexo e de censura. Vemos através do mecanismo da antipoesia um discurso de desconstrução, que se manifesta através de um personagem marginal, mas conhecido e estereotipado nessa cultura. Em *A cultura popular na idade média e no renascimento* Mikhail Bakhtin cita *Decameron*, onde temos exemplo de um herói atingido pela demência, esse herói podemos relacionar com o cristo predicador de *Sermões*:

O tema da demência ou da tolice que atinge o herói constitui uma outra solução do mesmo problema. Procurava-se a liberdade exterior e interior em relação a todas as formas e a todos os dogmas da concepção agonizante, mas ainda dominante, a fim de olhar o mundo com outros olhos, de vê-lo de uma maneira diferente. A demência ou tolice do herói (evidentemente no sentido ambivalente dos termos) dava o direito de adotar este ponto de vista. (BAKHTIN, 2010, p. 238)

Os antipoemas se configuram em temas variados, ditos por um personagem que narra e ao mesmo tempo se comunica e instiga. Pilar García enfatiza a linguagem como um elemento vital para analisar as obras que a crítica tem analisado como monólogos, teatro e poemas dramáticos. Para García:

Dentro da obra de Parra *Sermões y prédicas del Cristo de Elqui* inaugura um sistema de enunciação no modo como se torna e transforma em uma

⁵⁶ En último término – concluye Parra – lo que yo me proponía con el Cristo era poner de manifiesto lo siguiente: que no es posible predicar. Toda predica cae en el Cristo de Elqui, y ahí se vienen abajo los discursos ideológicos, políticos e religiosos. Lo que hay de acción es una fuerza neurótica, con momentos de lucidez voluntaria, y a ratos involuntaria. De alguna manera aquí se recupera el tono del interlocutor chileno, que es ordinariamente desafiante, y también el tono de los profesores primarios, por lo menos en la época en que yo fui estudiante.

poesia cênica. E de que maneira tem relações de continuidade – e ruptura – na composição do antipoema. No contexto de ditadura, a posmodernidade aparece a través do problema das vozes, dos substratos profundos e contraditórios da enunciação (falas/interlocutor) no lugar da imagem. As vozes do poema são falas da cena poética linguística.⁵⁷ (GARCÍA in ALONSO et al, 2015, p. 88)

A estrutura do sermão é utilizada para justamente estabelecer crítica ao ato de pregar. Em 1977 os cidadãos eram bombardeados com um discurso ideológico imposto pelo estado ditatorial. Também, podemos observar que, através da paródia e na escolha de um personagem insano, estão implícitas as premissas antipoéticas de Parra. Procurar conhecer e desvendar ao personagem e sua forma de comunicar nos ajudou realizar nossas escolhas tradutórias

2.1.1 Sermoneando

Arte de pregar e de convencer: Sermonear. *Cristo de Elqui*, o personagem antipoético, se posiciona nos versos dessa obra voltado para plateia, tem algo a dizer e quer ser escutado. Lembremos que é um personagem histórico conhecido, que reaparece no texto antipoético. Sermonear se relaciona de forma direta com dizer algo, mas também com repreender alguém sobre algum tema. É uma forma de convencer e criticar. Como observamos, a estrutura com a qual se apresentam os vinte sete poemas da obra *Sermones* já é institucionalizada como modelo para convencer e estabelecer crítica. No discurso do clero o poder de convencimento é outorgado pela igreja, uma instituição estabelecida e imposta nas colônias de Portugal e Espanha. Se pode estabelecer relação como o momento político do Chile nos anos setenta, em que, a autoridade

⁵⁷ Dentro de la obra de Parra *Sermones y prédicas del Cristo de Elqui* inauguran un sistema de enunciación en el modo cómo se vuelve y se transforma en una poesía escénica. Y de qué manera hay relaciones de continuidad – y ruptura – en la composición del antipoema. En el contexto de dictadura, la postmodernidad aparece a través del problema de las voces, de los sustratos profundos y contradictorios de la enunciación (hablas/interlocutor) en lugar de la imagen. Las voces de poema son hablas de la escena poética lingüística (GARCÍA, 2015, p. 88).

do regime de ditadura impunha seus discursos e “sermões” inclusive em forma televisiva e espetacular.

Ao ser entrevistado por Cecilia Valdés Urrutia, em abril de 1989, Nicanor Parra comenta sobre os motivos de utilizar-se de uma “voz lírica” como intermediário em sua poesia. Parra explica: “Este é um fenômeno que aconteceu na literatura já na metade do século XIX. Nessa época Rimbaud disse: “Eu é outro”. Não importa as opiniões do autor, o que conta é a plausibilidade do texto mesmo”⁵⁸ (PARRA in CÁRDENAS, 2012, p. 152). Desta maneira, vemos a necessidade de esclarecer e marcar distância do antipoeta escritor e do personagem antipoético. Parra inclui na sua antipoesia referências literárias importantes, arma uma rede de intertextualidades, modifica, faz paródia com textos e falas de outros poetas e escritores. Joga com o leitor e o desafia. A linguagem do Cristo antipoético se justifica nos versos da obra *Sermones* “e perdoem se me expressei em língua vulgar / é que essa é a língua da gente” (PARRA, 2011, p. 13). Mas o antipoeta constrói uma fala coloquial, os antipoemas portanto se utilizam de elementos prosódicos e literários para sua escrita.

Giorgio Agamben em *Profanações* se refere a voz do narrador quando se dirige ao leitor. Aclara que a interrupção da paródia, pode dar-se através da parábase. Essa articulação está presente nos versos do nosso objeto ao pensarmos a voz poética. De acordo com Agamben através da parábase o leitor “é convocado e deportado para fora de seu lugar e de sua condição, o leitor não acede ao lugar e à condição do autor, mas a uma espécie de intermundo” (AGAMBEN, 2005, p. 43). O antipoeta não entrega verdades mas convoca o leitor a experimentar questionamentos.

Nosso objeto de estudo serve-se do gênero sermão, que é um discurso relacionado à imediatez física e à monologuicidade. Mikhail Bakhtin ao mencionar o prólogo da obra *Pantagruel* de Rabelais, menciona alguns aspectos que observamos na obra de Parra: a utilização de um discurso em linguagem de praça pública, um discurso que sai da multidão e se dirige a multidão. A voz poética de *Pantagruel* se dirige ao leitor espectador: “Meus bons discípulos e alguns outros desocupados” e assim como os sermões parrianos, o prólogo de Rabelais se dá em uma proposta de fala, oral (BAKHTIN, 2010, p. 144-145).

Nesse texto notamos a importância do ritmo e da entonação, já que são versos em sermão e prédica. *Sermones y prédicas del Cristo del Elqui*, de acordo com o crítico Leonidas Morales marca o fim de um momento

⁵⁸ Éste es un fenómeno que ocurrió en la literatura ya a mediados del siglo XIX. En esa época Rimbaud dijo: “Yo es otro”. No importan las opiniones del autor, lo que cuenta es la plausibilidad lingüística del texto mismo.

importante na antipoesia, e esse fim está justamente relacionado ao discurso e a linguagem antipoética. De acordo com Morales, as obras publicadas posteriormente perdem “a carga de sentido subversivo” observada na antipoesia até a publicação de *Sermones* (MORALES, 2015, 169).

De acordo com Henri Meschonnic:

[...] a resposta da poética é que a unidade da linguagem não é a palavra, e não pode, pois, ser o sentido, seu sentido. O alvejador se engana de alvo. Porque ele só conhece o signo. Mas a unidade é o discurso. O sistema do discurso. (MESCHONNIC, 2010, p. XXI)

Através da antipoesia esse discurso religioso ao ser parodiado é dessacralizado e questionado. A antipoesia que não pertence ao discurso poético canônico, através de intertextualidades, pastiches e paródias estabelece seu discurso reelaborando discursos, utilizando-se de sua consolidação e reconhecimento. Ou seja, é através de um gênero de discurso canônico, que é o sermão católico amplamente conhecido que se desenvolvem sermões antipoéticos. Os versos se desenvolvem em uma estrutura conhecida em seu gênero e Cristo confere o elo desta obra ao mito também conhecido, (a imposição da fé cristã no continente americano, forçou e introduziu esse mito na cultura latino-americana). No início da obra *Sermones* os versos são apresentados no texto no formato itálico, indicando um tom de apresentação. Já nos primeiros versos da obra vemos a ironia com que se apresenta a esse Cristo e a relação que se estabelece com o mediático e espetacular. O crítico chileno Leonidas Morales, no seu artigo “Subversión y espectáculo: la antipoesía de Nicanor Parra”, coloca a obra *Sermones* em um momento que antecede a fase pós-moderna da antipoesia, isto é, anterior a 1980. Para Morales:

Os dois livros de *Sermones y Prédicas del Cristo de Elqui* representam, segundo esse modelo cristiano, uma sorte de “ressurreição” do sujeito sob a forma de um sujeito já destituído e onde a linguagem com a qual se enuncia, como corresponde, mostra, paralelamente, uma identidade puramente fantasmagórica. Com os *Sermones y Prédicas del Cristo de Elqui* o projeto antipoético de Parra, o antimodernista, se encerra, ou seja, cumpre seu objetivo e o antipoema esgota

a missão de seus componentes. O mesmo Parra parece ter consciência disso.⁵⁹ (MORALES, 2015, s.p.)

Meschonnic (2010) afirma que “traduzir é contemporâneo daquilo que movimenta”, e nossa tradução traz essa obra para o idioma português. Movimentamos uma obra que se localiza em um período marcante em determinada cultura para outro idioma, outra cultura, outro tempo, o que nos levou a evocar à reflexão da escrita antipoética em um contexto político-histórico dessa outra nação. As reflexões propostas pelo personagem da obra, que é um profeta chileno, são questões pertinentes a outras culturas e no idioma português, através da tradução, são apresentadas em um novo contexto histórico que pode suscitar leituras pertinente em um momento que é atual.

A pesquisa que antecede um projeto de tradução, oferece a consciência da importância do discurso e da linguagem antipoética.

Para ser contemporâneo da obra que movimentamos e traduzimos, devemos buscar e conhecer as bases dessa escritura. Também é importante estar consciente das etapas cronológicas da antipoesia, pois o projeto se desenvolveu ao longo de muitos anos. Em uma trajetória de publicação tão vasta, que soma décadas, é necessário analisar cada texto em seu devido momento, na antipoesia e no seu contexto histórico.

A Igreja Católica chilena, em épocas de censura mantinha duas posturas antagônicas: proteger os direitos humanos ou abençoar a ditadura. Alguns sacerdotes que defenderam a classe trabalhadora foram presos, torturados e assassinados. O personagem antipoético de *Sermones* remete e denuncia a ausência de direitos humanos em seus versos. A

⁵⁹ los dos libros de Sermones y prédicas del Cristo de Elqui representan, según ese modelo cristiano, una suerte de “resurrección” del sujeto bajo la forma de un sujeto ya destituido y donde el lenguaje en que se enuncia, como corresponde, exhibe, paralelamente, una identidad puramente fantasmagórica. Con los Sermones y prédicas del Cristo de Elqui el proyecto antipoético de Parra, el antimodernista, se cierra, es decir, cumple su objetivo y el antipoema agota la misión de sus componentes. El mismo Parra pareciera tener cierta conciencia de ello. (MORALES, 2015, s.p.).

máscara o protege: é um personagem contraditório e insano. Leonardo Sanhuesa, ao colaborar com as notas das obras completas de Parra (2011), lembrou aos editores a influência das Igrejas Evangélicas e os profetas de rua nos tempos da ditadura no Chile. Na programação dos eventos religiosos estavam eventos especiais com características de teatro e circo, acompanhados de música e de recursos como vídeos relacionados à semana santa (PARRA, 2011, p. 998). Nos versos de *Sermones* estas imagens religiosas são exacerbadas e relacionadas com os espetáculos televisivos.

Apesar dessa menção ao contexto político de sua publicação, na antipoesia temos a leitura desafiadora de uma obra literária, e ao traduzir essa obra devemos considerar esse aspecto fundamental do texto.

2.1.2 Dessacralização

Neste subcapítulo nos detemos em uma característica que não é só da obra aqui comentada e traduzida, a dessacralização pode ser percebida na antipoesia com um todo, inclusive nas exposições de artefatos poéticos, como foi o caso de *Obras Públicas*, quando, por exemplo, objetos “sacros” eram expostos juntos a objetos do cotidiano que desconstruíam o sagrado pelo simples fato de serem expostos juntos, um exemplo que podemos mencionar é uma capela onde no seu interior no lugar de uma imagem de santo havia uma escultura de um pênis. Essa característica da antipoesia é um mecanismo que força a atenção do seu leitor, que se torna espectador ativo. Pôr em dúvida o sagrado, e duvidar dessa condição de sagrado, em *Sermones* vincula-se com o duvidar das verdades políticas, cristãs e ideológicas. Cabe comentar que Parra não é adepto aos partidos e as bandeiras.

Com respeito a obra *Sermones*. Se exercita a negação do sagrado através do antipoético. A impotência desse Cristo se expressa em suas prédicas e em sua própria condição de profeta que perdeu o juízo. Não é um salvador, mas consegue se expressar e realizar sua denúncia através de uma linguagem construída pelo antipoeta. Em 1977, época de censura, o antipoeta encontrou uma maneira de falar de um momento dado resgatando um predicador de outros tempos. Na voz de um personagem, que tem características de louco, o eu poético/antipoético recupera seu direito a ter voz. As mensagens diretas, na voz de um Cristo que trata de vulgaridades, temas comuns e que em alguns versos discursa sobre problemas políticos agudos se entrelaçam com a dessacralização. Para desenvolver-se em um momento repressivo e de censura, a voz poética se utiliza de um Cristo que é apresentado nos primeiros versos de *Sermones*

ao estilo de um programa televisivo. Dessa maneira, se estabelece a relação dos antipoemas e a comunicação para as massas, também utilizada pela ditadura. Alejandro Zambra (2008), destacou a importância da incorporação da apresentação da obra, no tom de show televisivo. De fato, essa apresentação funciona como um retrato de uma época em que a televisão começava a atuar como uma anestesia, um mecanismo de escape em um momento complicado, funcionava como o circo, ou ópio para ignorar a realidade dura pela qual passava o país.

Na obra *Sermones* temos um Cristo que se expõe, que desce da cruz. É um Cristo nem sempre benevolente, é queixoso, e pode estar irritado. Cabe recordar que o antipoeta toma emprestado um personagem que circulou nos anos trinta e quarenta, e se utilizou dessa máscara para expressar seus antipoemas de 1977. Na análise do crítico Federico Schopf, “se pode dizer que o ressuscita e o deixa atuar no cenário da antipoesia, virtualmente à disposição dos meios de comunicação”⁶⁰ (SCHOPF in PARRA, 2006, p. CXIV).

Em 1990 ao ser entrevistado por Juan Andrés Piña, Parra responde ao questionamento de que se em seus poemas está sempre pondo em tela de juízo ao cristianismo:

Não pode ser de outra maneira, porque o cristianismo é a coluna vertebral da cultura Ocidental [...], o que passa é que a experiência religiosa está muito asfixiada, muito endurecida [...] mais que críticas ao cristianismo, são à Igreja Católica. Não sou o primeiro em tomar cartas nesse assunto: se deve lembrar do amigo Lutero e, se ele se atreveu a dizê-lo, porque não vamos fazer nós [...]. Não tenho uma doutrina religiosa: simplesmente falo de coisas que venho ouvindo desde minha infância [...]. Ignacio Valente disse que nos antipoemas existe uma dimensão religiosa, no sentido de que se está em busca do absoluto.⁶¹ (PARRA in PIÑA, 1990, p. 29)

⁶⁰ Se podría decir que decir que lo resucita y lo deja actuar en el escenario de la antipoesía, virtualmente a disposición de los medios de comunicación masiva.

⁶¹ No puede ser de otra manera, porque el cristianismo es la columna vertebral de la cultura Occidental [...], lo que pasa es que la experiencia religiosa está muy esclerotizada, muy endurecida [...] más que críticas al cristianismo, son a la Iglesia Católica. No soy el primero en tomar cartas en este asunto: hay que acordarse del amigo Lutero y, si él se atrevió a decirlo, por qué no lo vamos a hacer nosotros [...]. No tengo una doctrina religiosa: simplemente hablo de cosas

A dessacralização ocorre assim, não só com respeito a imagem de um Cristo, ou do sermão, mas temos a dessacralização da mesma poesia, temos a dessacralização do poema, voz poética que se articula e se utiliza de uma linguagem não canônica. Nos antipoemas que aqui temos por objeto, a voz do poeta não se posiciona apontando uma verdade, mas sim, temos uma voz antipoética que não aponta soluções e diretrizes. A dessacralização em *Sermones* pode ser vislumbrada desde o movimento Dadá, se vemos a conexão do antipoético com uma resposta ao contexto de ditadura, no caso do dadaísmo, uma reação artística contrária a primeira guerra mundial. Nosso objeto de pesquisa não poderia ser lido, analisado e traduzido desconectado do contexto histórico, uma vez que este pode ser um elemento importante que provoca a articulação do discurso presente nesta escrita. Em *Así habló Parra en El Mercurio* (2012), ao ser entrevistado por Cecilia García-Huidobro em 2006, Nicanor Parra responde sobre o dadaísmo na antipoesia, especialmente no que se refere aos seus artefactos:

— Ahhh, tudo foi feito pelos dadaístas. Aí está tudo. Somos neodadaísta, mas também neokitsch. Claro a grande diferença é que Dadá trabalhava o espaço museu, ainda que fosse o museu do escândalo, mas os *artefactos* atuam no espaço histórico.⁶² (PARRA in CÁRDENAS, 2012, p. 35)

Em *Sermones* justamente temos um Cristo dessacralizado, personagem histórico, retirado dos anos trinta, que não se pronuncia desde um púlpito, ou Igreja, assim como a linguagem da antipoesia se articula em uma esfera antipoética. Como personagem também funciona como um “artefacto” trabalhado e desconstruído e rearmado pela antipoesia. Junto ao que caracteriza esse Cristo, temos o elo com o deserto, espaço geográfico chileno carregado de representações culturais e históricas, que nutrem os sermões parrianos.

que he escuchado desde mi infancia [...]. Iganacio Valente ha dicho que en los antipoemas hay una dimensión religiosa, en el sentido de que se está en busca del absoluto. (PARRA in PIÑA, 1990, p. 29).

⁶² - Ahhh, todo fue hecho por los dadaístas. Ahí está todo. Somos neodadaísta, pero también neokitsch. Claro que la gran diferencia es que el dadá trabajaba el espacio museo, aunque fuera el museo del escándalo, pero los artefactos actuán en el espacio histórico

2.2 ANTIPOESIA & MONÓLOGOS DRAMÁTICOS

Neste subcapítulo nos dedicamos a discutir a possível relação entre a antipoesia presente na obra *Sermones* com o Monólogo Dramático, gênero já consolidado na literatura ocidental. A característica principal de um monólogo dramático é a presença de um personagem que se manifesta em primeira pessoa e seu propósito é a auto-revelação desse personagem central. Sobre esse modo de expressão, importa mencionar que Luis Cernuda (1902-1963) foi considerado o poeta responsável pela introdução do monólogo dramático na poesia em língua espanhola, o qual foi influenciado pela poesia anglo-saxônica dos poetas Alfred Tennyson (1809-1892), Robert Browning (1812-1889) e T. S. Eliot (1888-1965). Cernuda reconheceu a influência da poesia de Browning em sua obra, uma influência que repercutiu em seu pensar sobre o texto poético e dramático, fez parte da geração do 27, geração que acolheu o poeta Pablo Neruda. Assim como Nicanor Parra, Luis Cernuda esteve em Inglaterra, chegou em 1938 e permaneceu em terras britânicas por nove anos. Nicanor Parra esteve em Oxford em 1949, um pouco depois da saída de Cernuda. Diferente de Parra, a experiência inglesa do poeta espanhol não foi muito positiva⁶³. (GARBISU BUESA, 2010, s.p.). Robert Langbaum, em seu livro *The poetry of experience* (1957), traz como uma das referências importantes a poesia de Robert Browning, e cita o poema “My Last Duchess”. O personagem central desse poema é um assassino cruel (LANGBAUM, 1996, p. 75). Langbaum adverte sobre as vozes no monólogo dramático: “o monólogo dramático não deve somente ter uma outra voz que não seja a do poeta, mas também é necessário um ouvinte, um acontecimento (ocasião), e um jogo entre falante e ouvinte” ⁶⁴ (LANGBAUM, 1996, p. 75).

No livro *La construcción de la experiencia en la poesía de Luis Cernuda*, o autor Ibon Zubiaur, cita a Langbaum enfatizando o monólogo como mecanismo para que o autor expresse várias posições sem a necessidade e compromisso intelectual com elas, ou de simpatia com as ações e discurso do personagem. Em nosso objeto de estudo temos um personagem que se apropria do monólogo dramático, escolhe a máscara de um personagem insano e que, como vemos, pode utilizar o gênero

⁶³ Disponível no site do Instituto Cervantes:

<http://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/diciembre_10/02122010_02.htm> Acesso em: 10 ago. 2016.

⁶⁴ The dramatic monologue must have not only a speaker other than the poet but also a listener, an occasion, and some interplay between speaker and listener.

como um escudo, uma vez que este está previamente instituído como um modelo que ensaia situações sem que o escritor necessariamente se identifique com elas. Cabe recordar o contexto de censura que Parra vivia ao momento de publicar essa obra, e que antes, com a obra *Hojas de Parra* sofreu a intervenção da ditadura.

O personagem antipoético do nosso objeto difere do personagem de Browning, no poema “My Last Duchess” citado por Langbaum, já que não pode ser categorizado como um personagem cruel. Marlene Gottlieb em seu artigo “El monólogo dramático en la antipoesía de Nicanor Parra” destaca como principal característica do monólogo dramático a criação de um personagem que fale em primeira pessoa e que relate determinada situação. E aqui podemos fazer a reflexão com nossa obra: Qual a situação contada em *Sermones*? Podemos observar na leitura e tradução de seus antipoemas que não confrontamos uma só “situação” e ocorrem vários desdobramentos na obra. De acordo com Gottlieb:

Nicanor Parra é um dos poetas que mais utilizou e desenvolveu o monólogo dramático em sua obra e eu me atrevo a afirmar que a popularidade do gênero na segunda metade do século XX quem sabe possa se explicar pela revolução realizada pela antipoesia de Parra. Em primeiro lugar, a ênfase da antipoesia na linguagem falada atual e coloquial, que deu lugar ao término poesia conversacional, favorece um gênero dramático em que um falante literalmente fale; é uma voz que se dirige a um destinatário em uma linguagem oral e direta. O papel do leitor se transforma em espectador ouvinte.⁶⁵ (GOTTLIEB, 2012, p. 26)

Como podemos observar, o gênero do monólogo dramático é utilizado não só nessa obra que aqui traduzimos, mas está presente na antipoesia. De acordo com Alejandro Zambra, na América-Latina, foi Guillermo Sucre quem apontou o monólogo dramático para a reflexão da

⁶⁵ Nicanor Parra es uno de los poetas que más ha empleado y desarrollado el monólogo dramático en su obra y yo me atrevo a proponer que la popularidad del género en la segunda mitad del siglo XX quizás se pueda explicar en gran parte por la revolución realizada por la antipoesía de Parra. En primer lugar, el énfasis de la antipoesía en el lenguaje hablado actual y coloquial el que ha dado lugar al término poesía conversacional, favorece un género dramático donde el hablante literalmente fala; es una voz que se dirige a un destinatario en un lenguaje oral directo. El papel del lector se transforma en el de espectador oyente.

voz poética na obra de autores da poesia hispano-americana, como Jorge Luiz Borges, Nicanor Parra, Alejandra Pizarnik entre outros. (ZAMBRA, 2008, p. 29). Para Sucre é a linguagem e a experiência de vida que vão dar forma a escrita literária, algo que podemos relacionar com as premissas da antipoesia (RAMOS, 2014, p. 42)⁶⁶. Ramón Pérez Parejo, em seu artigo “El monólogo dramático en la poesía española del XX: ficción y superación del sujeto lírico confesional del Romanticismo” afirma que na poesia espanhola é o grupo da poesia do conhecimento, da geração dos 50, que utilizou o monólogo dramático de forma consciente. Parejo cita os escritores Gil de Biedma, Francisco Brines e José Ángel Valente. Para Parejo o monólogo dramático tem sua importância uma vez que supera o “eu” romântico que era identificado com o autor, assim, nesse gênero se configura uma voz que está mascarada por um personagem da história ou da cultura, e aqui se estabelece a relação com a obra *Sermões*. Nas considerações desse autor:

[...] não existe nada mais falso que algo que se quer passar por real, e, ao contrário, poucas coisas podem emocionarmos tanto como uma mentira ou um truque quando conhecemos ou vislumbramos as razões humanas pelas que tem apresentado desse modo, utilizando umas máscaras que a duras penas ocultam o verdadeiro rosto da realidade.⁶⁷ (PAREJO, 2007, s.p.)

No Chile, um antecedente de uma obra que utiliza os elementos do monólogo dramático é o poeta e amigo de Nicanor Parra, Henrique Lihn, em “Monólogo del padre, con su hijo de meses”, publicado em 1963, no livro *La pieza oscura*, reeditado em 2005 pela Editorial Diego Portales. Alejandro Zambra aponta que nesse texto o “pai” representa “todos pais” e o “filho”, todos os filhos. Esse poema está carregado também de marcas históricas. Assim, como podemos perceber, a utilização do monólogo dramático tem antecedentes na literatura chilena na década anterior aos *Sermões* (ZAMBRA, 2008, p. 75).

⁶⁶ <<http://www.scielo.org.co/pdf/peri/v5n10/v5n10a03.pdf>> Artigo de: Ioannis Antzus Ramos, 2014.

no hay nada más falso que algo que se quiere pasar por real, y, en cambio, pocas cosas pueden emocionarnos tanto como una mentira o un truco cuando conocemos o vislumbramos las razones humanas por las que se han presentado de ese modo, utilizando unas máscaras que a duras penas ocultan el verdadero rostro de la realidad.

Para delinear algumas das características do monólogo dramático consolidado, citamos a Akram Jawad Thanoon, que em seu artigo “Los requisitos formales del género del monólogo dramático”, assinala entre as várias características do monólogo dramático a suposição de um auditório implícito dentro de um poema e de um marco cênico. Com respeito ao personagem, isto é, o falante do poema, temos duas possibilidades:

- i. O eu do poema representa um personagem diferente do autor. Costuma ser um personagem famoso que é reconhecível pelo leitor através da história, cultura, mitologia ou artes.
- ii. O falante é constitui principalmente uma voz indeterminada em vez de um personagem concreto. É uma máscara que o poeta escolhe a fim de objetivar sua voz pessoal. A dramatização do monólogo é um pretexto; um correlato objetivo para o estado anímico do autor.⁶⁸ (THANOON, 2009, s.p.)

Trazendo essas considerações à obra em estudo, o personagem se constitui em uma máscara escolhida pelo antipoeta: *El Cristo de Elqui*, agora antipoético, antes personagem histórico que faz parte da cultura de um país. No fragmento do antipoema intitulado XI, a voz poética se refere à construção do texto e ao trabalho do poeta, conforme os seguintes versos:

XI

14	os estoy escribiendo en una enorme máquina de escribir]	lhes estou escrevendo em uma enorme máquina de escrever]
15	desde el escritorio de una casa particular]	desde o escritório de uma casa particular]
16	eso sí que ya no vestido de Cristo	isso sim que já não vestido de Cristo]
17	sino que de ciudadano vulgar y corriente]	mas de cidadão vulgar e comum.
	(PARRA, 1977:2011, p. 15)	(PARRA, 1977:2011, p. 15)

⁶⁸ i. El “yo” del poema representa a un personaje marcadamente distinto del autor.
 ii. El hablante suele ser un personaje famoso o reconocible por el lector a través de la historia, las artes o la mitología. El hablante constituye primordialmente una voz indeterminada en vez de un personaje concreto. Es una máscara que el poeta escoge a fin de objetivar su voz personal. La dramatización del monólogo es un pretexto; un correlato objetivo para el estado anímico del autor.

O eu lírico se desveste do personagem Cristo e assume agora o papel daquele que escreve, um personagem que a partir de uma casa particular se coloca como cidadão comum. Como vimos, na antipoesia o poeta “baja del Olimpo”. No antipoema mencionado o cidadão comum está diante de uma máquina de escrever, assim como o personagem histórico *Cristo de Elqui*, é inserido na antipoesia, e através no texto escrito se desenvolve e se insere na literatura. César Cuadra aponta para que em *Sermones* a máscara é explícita. Afirma: “Parra instala aqui uma nova plataforma discursiva para entender sua complexíssima trama simbólica, mas esta vez faz isso divertindo a plateia desde uma modulação da linguagem” ⁶⁹ (CUADRA, 2012, p. 59). Para George Steiner, em *Depois de Babel, linguagem e tradução*, “por meio da linguagem, o ser humano é capaz, em parte pelo menos, de sair da sua própria pele e, lá onde a compulsão pela alternidade se torna patológica, dividir sua própria identidade em vozes contrastantes ou não relacionadas. O discurso esquizofrênico é o da alternidade radical” (STEINER, 2005, p. 245).

Alejandro Zambra, vai além da relação de *Sermones* com os modelos de monólogo dramáticos, e discute especificamente em sua tese de doutorado o fingimento do eu poético. Para Zambra:

[...] fingir um eu só tem sentido enquanto o leitor, ao abrir um livro de poemas, espera encontrar ao poeta: distanciar-se dessa possibilidade, projetar uma distância que o leitor recorra parece ser um propósito do autor. ⁷⁰ (ZAMBRA, 2008, p. 51)

Entendemos que, mais que enquadrar a obra em um modelo, ou encontrar nessa obra elementos de outras obras, na tradução devemos considerar que são várias vozes, e, justamente, como o que podemos estudar do que é o antipoético, aqui o poeta se utiliza de uma máscara, ou várias. No caso do nosso objeto de estudo, podemos considerar que o contexto político pode ter motivado essa escritura, que como bem afirma Zambra finge um eu.

⁶⁹ Parra instala aqui una nueva plataforma discursiva para extender su complejísima trama simbólica, pero esta vez lo hace diviertiendola la audiencia desde una muy distinta modulación del lenguaje.

⁷⁰ Fingir um yo solo tiene sentido en cuanto el lector, al abrir un libro de poemas, espera encontrar al poeta: diferir ese hallazgo, proyectar una distancia que lector recorra parece ser un propósito del autor.

2.2.1 Aspectos Performáticos

Em nosso projeto de tradução pensamos o texto escrito. Apesar dessa ressalva, vamos considerar a característica performática desses antipoemas. *Sermones* é um texto que foi recitado e publicado em texto escrito em 1977. Nicanor Parra ao longo de sua trajetória recitou seus antipoemas em conferências nacionais, internacionais e também em saraus para seus alunos e leitores. Em relação à obra que é nosso objeto, existem fragmentos de Parra recitando os antipoemas interpretando ao *Cristo de Elqui*.⁷¹ No caso de *Sermones*, podemos considerar esse momento em que o autor personifica seu personagem e recita ao público os antipoemas. Já o texto escrito, publicado no livro, transita por vários momentos e contextos, e por meio da tradução é mais uma vez trasladado de uma época a outra.

Com relação ao caráter performático da obra devemos considerar que um elemento importante do discurso antipoético é a linguagem, é o discurso que devemos observar com maior atenção. Pilar Garcia em seu artigo “Escenas de lenguaje en la obra de Nicanor Parra”, afirma que:

o monólogo dramático em Parra (Gottlieb, Zambra) descreve um discurso dos antipoemas, como instalação dessa outra voz, uma voz em off, ou dessa voz que não fala particularmente a ninguém (discurso breve) se bem existe um receptor hipotético - uma galeria imaginária, o povo-. É assim então que a variação da voz e fala gera esta diferença ou contaminação entre a execução do antipoema e a constituição anterior deste em libreto ou parlamento.⁷² (GARCIA, 2015, s.p.)

É importante destacar que em seu artigo Garcia enfatiza a linguagem e discurso dessa obra e os destaca. Esses elementos são vitais em nosso projeto, já que deverão ser traduzidos ao idioma português.

⁷¹ Vídeo disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Fpq1oBD24YE>>

⁷² el monólogo dramático en Parra (Gottlieb, Zambra) describe un estado discursivo de los antipoemas, como instalación de esa otra voz, una voz en off, o de esa voz que no le habla particularmente a nadie (alocucionaria) si bien existe un receptor hipostasiado –una galería imaginaria, el pueblo–. Es así entonces que la variante entre voz y habla genera esta diferencia o contaminación entre la ejecución del antipoema y la constitución anterior de este en libreto o parlamento.

Os elementos performáticos de *Sermones* podem relacionar-se com a visão de Berthold Brecht com respeito à identificação do espectador, ou leitor. Contrariando as premissas da poética de Aristóteles que tinha a *mimesis* como forma de estabelecer contato com o espectador, e nele provocar a catarse, em Brecht não se estimula a identificação com um herói. Assim como na antipoesia, em Brecht ocorre o estímulo para que se desenvolva um senso crítico por parte do leitor/espectador (RODRIGUES, 2010, p. 51). Nas notas das Obras Completas os editores comentam que o ator Raúl Palma representou o Cristo de Elqui, a plateia em alguns casos reagiu de forma agressiva (2007)⁷³, em suas performances mais recentes Palma faz uma reinterpretação do contexto político, e nos anos 2000 incorpora a menção de “personagens atuais” como é o caso do ex-presidente dos Estados Unidos, George Bush. Conforme sinaliza César Cuadra, em seu livro *Nicanor Parra, Un legado para todo y para nadie* (2012), essa obra tem sido representada desde 1982 sob a direção de Hernán García e com a interpretação do ator antes mencionado, Raúl Palma como Cristo de Elqui. (CUADRA, 2012, p. 32).

Ao momento da publicação desses antipoemas em forma de prédicas, Parra sofreu crítica tanto da esquerda como da direita. Para alcançar uma nova forma de expressão que não sucumbisse ao modelo que imperava, “o discurso militar”, se resgatou na antipoesia um discurso tradicional. Nas palavras de Parra: “eu necessitava uma máscara por razões de sobrevivência pessoal, através da qual dizer algo”⁷⁴ (PARRA, 2001, p. 994).

De acordo com José Ortega y Gasset o teatro, que surgiu na Grécia antiga, tem suas origens em um rito ou cerimônia religiosas. Os versos de *Sermones* apresentam aspectos teatrais em seus antipoemas e se assemelham com características religiosas gregas. Na Grécia “os deuses são primeiramente deuses do Estado e da coletividade e só através destes deuses são deuses do coletivo (ORTEGA Y GASSET, 2007, p. 64). O personagem Cristo de Elqui é, antes de ser antipoético, um personagem de uma cultura, de uma coletividade. Ademais, ao pensarmos o teatro grego, podemos resgatar a característica da imitação. Nosso Cristo de Elqui é assim como os Deuses do Olimpo, “demasiado humano para ser radicalmente divino” (ORTEGA Y GASSET, 2007, p. 80). Ao pensarmos

⁷³ Amostra dessa atuação está disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=MjZHuoHQuD0>>. Teatro XXI. Atuação de Raúl Palma, 2007.

⁷⁴ [...] yo necesitaba una máscara por razones de supervivencia personal, através del cual decir algo. (PARRA, 2001, p. 994).

a tradução, esses são aspectos a serem considerados, uma vez que temos um personagem divino, uma voz poética e teatral que insiste em seus aspectos humanos.

Para concluirmos esse capítulo, podemos comentar que, encontramos na obra *Sermones* aspectos do monólogo dramático já consolidado na literatura, se bem, como vimos, a estrutura do monólogo dramático se associa a literatura inglesa, e logo se introduz na literatura latino-americana por intermédio de Cernuda, na antipoesia o modelo é modificado, e no caso de *Sermones*, o personagem e seu discurso marcam uma diferença de proposta. Não temos um único personagem, desde a apresentação da obra, no primeiro antipoema que a inaugura, temos já uma outra voz, a de um apresentador, só depois disso, a voz do predicador se pronuncia. No desenvolvimento da obra, vimos que acontece um jogo com a voz poética, quando o personagem se coloca na frente de uma máquina de escrever, se alude a possível alusão àquele que escreve, ou seja, o antipoeta. O leitor é convocado, está incluído como interlocutor, e não temos assim um único personagem ao qual seguir, ou escutar, são várias as vozes.

III

3 TRADUÇÃO DE *SERMONES Y PRÉDICAS DEL CRISTO DE ELQUI*

Em respeito aos direitos do autor não disponibilizamos aqui nem a obra nem sua respectiva tradução.

A obra *Sermones y Prédicas del Cristo de Elqui* está disponível na íntegra no site da Biblioteca Nacional do Chile:

<http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-8613.html>

Para os comentários dessa dissertação consultamos a edição das Obras Completas II do autor:

PARRA, Nicanor. *Sermones y Prédicas del Cristo de Elqui*, 1977 in *Obras Completas & Algo +*. Barcelona: Galáxia Gutenberg, p.3-31, 2011, 1161 páginas.

IV

4 COMENTÁRIOS DA TRADUÇÃO

4.1 TRADUZIR & ESTRANGEIRIZAR?

Em primeiro lugar é necessário dizer que traduzir a obra de Nicanor Parra para o português brasileiro é uma tarefa desafiadora, um dos motivos que torna essa tarefa instigante é manter na tradução os aspectos inerentes a leitura da antipoesia, ou seja, sua ironia, seus jogos com o leitor e suas intertextualidades. Neste projeto colocamos principal atenção aos aspectos culturais, sendo assim, queremos localizar essa obra no idioma português, mas também destacar as principais características de *Sermones*. No desenvolvimento dessa tradução e da reflexão dessa obra observamos que em alguns momentos tivemos que introduzir algumas palavras do espanhol chileno, principalmente quando essas palavras ganham uma expressividade importante e crucial para a leitura dos versos em outro idioma. Nossos comentários se desenvolvem para aproximar o leitor brasileiro aos possíveis elementos que possam parecer estrangeiros ou alheios à cultura brasileira. Mantemos sim, as características da antipoesia, o que para o leitor deve significar um desafio, um jogo no momento da leitura.

Álvaro Faleiros, em seu artigo “Sobre a não-tradução e algumas traduções de ‘L’invitation au voyage’ de Baudelaire”, comenta que Goethe identificou três momentos históricos para a tradução poética: primeiro, a tradução em prosa, apresentando o estrangeiro à nossa maneira, depois, teríamos uma atitude que tenderia a paródia. Somente depois dessas etapas teríamos uma tradução que busca o outro, assim seríamos levados à “estrangeirização da língua de chegada”, e conforme destaca Faleiros, “no caso de Goethe, levaria à busca de uma literalidade”, que ele chama “identidade” (FALEIROS, 2007, p. 261). Em nosso projeto de tradução ao evidenciar os elementos culturais presentes na obra *Sermones* assumimos uma postura estrangeirizante, uma vez que introduzimos no idioma português palavras que para nós pedem não ser traduzidas, ao contrário, devem ultrapassar essa ponte da tradução com toda sua sonoridade e representação cultural.

Os comentários da tradução se configuram em uma proposta de recepção da obra aqui traduzida para o leitor do português brasileiro. O projeto de tradução se identifica com a missão do tradutor como “agente cultural”, e quer trazer para o texto traduzido os elementos que

consideramos importantes na antipoesia e na obra *Sermones*. Assim, não se quer apagar ou neutralizar aspectos culturais importantes, mas também é nosso foco o leitor da obra no Brasil. Para Lawrence Venutti a estrangeirização pode dar visibilidade ao tradutor, e em nosso projeto, consideramos que ela pode dar visibilidade à antipoesia em seus aspectos culturais e poéticos. Conforme o artigo “A estrangeirização de Venutti”, de Snell Hornby, nas considerações de Venutti, a estrangeirização estaria atrelada aos dias de hoje (HORNBY, 2012, p. 193). Neste projeto, estrangeirizar pode justificar-se pelo querer trazer não só uma obra, mas introduzir uma amostra de um projeto maior, que é a antipoesia, situada dentro da literatura latino-americana. Alguns elementos desse projeto antipoético não poderiam inserir-se em outra cultura sem gerar um impacto e até certa estranheza. Com essa consciência do estrangeirizar, essa tradução se enlaça com a capacidade de mudança do ato de traduzir. Para Meschonnic “Dos modos principais de representação do traduzir só o da poética pode pensar, ao mesmo tempo, a relação do traduzir com a literatura e a relação do traduzir com a modernidade” (MESCHONNIC, 2010, p. 68). Hitos importantes dessa modernidade são Baudelaire e Mallarmé. Em *Modernité, modernité* de 1993, Meschonnic se refere a essa modernidade como uma prática existencial, uma das relações que estabelece é entre essa modernidade com a mesma vida. Podemos inferir relação desse pensamento com a mesma concepção da antipoesia, que se auto proclama uma poesia em linguagem comum e que se utiliza de palavras do cotidiano. Quanto a obra *Sermones* vislumbramos elementos que tocam questões filosóficas importantes, tais reflexões se apoiam e ganham força na construção rítmica e estética. Poemas e antipoemas estão para serem lidos repetidas vezes, assim como a tradução é leitura, e consequentemente, os versos dessa obra podem e devem ser pensados para serem traduzidos tantas vezes como permitem serem lidos. Sendo assim, essa tradução não é uma verdade fixa, é uma leitura, que se apoia nos estudos e pesquisa feitos até aqui, localizados nesse momento histórico e em uma etapa de conhecimento da tradutora. Michael Oustinoff, em seu livro *Tradução – História, teorias e métodos* (2011), afirma que:

A tradução-texto não surge ex-nihilo. Ela pressupõe a presença de um tradutor, determinado por três fatores: sua “posição tradutória”, ou seja, a maneira com que ele concebe o que é a atividade de tradução; seu “projeto de tradução”, que estabelecerá a maneira como ele traduz;

finalmente, “o horizonte do tradutor”.
(OUSTINOFF, 2011, p. 69)

A posição tradutória que assumimos em nosso projeto é a da tradução como uma ponte e uma forma de aproximação da antipoesia através de um outro idioma, pensando essa escritura articulada em outra cultura. Desse modo, nosso projeto de tradução tem como meta não produzir apagamento dos elementos culturais que compõem e estruturam a antipoesia de Nicanor Parra.

Nos enfrentamos à tarefa de traduzir versos antipoéticos e também de trazer o personagem *Cristo de Elqui* e a voz antipoética para um outro idioma. Fazemos uma nova leitura do personagem ao realizar sua tradução ao português. Cabe mencionar que Parra leu o texto escrito por Domingo Zárate, também conhecido como predicador *Cristo de Elqui*. Não nos deteremos aqui na análise comparativa da obra de Zárate com os antipoemas de Parra, mas aclaramos que o antipoeta teve acesso às publicações desse personagem, e, como mencionado nos capítulos anteriores, reconheceu ter presenciado as pregações desse Cristo chileno. Na tradução consideramos o autor Nicanor Parra, antipoeta, o personagem antipoético *Cristo de Elqui* e o personagem histórico Domingo Zárate Vega, cidadão chileno, com livros publicados que podem ser consultados⁷⁵. A estrutura da obra remete ao monólogo dramático, por conseguinte é de suma importância considerar a utilização da máscara que o personagem *Cristo de Elqui* proporciona. Para Marlene Gottlieb o rol do leitor será de reagir às “palavras agressivas, atrevidas e sacrílegas do falante” (GOTTLIEB, 2000, p. 90). Mikhail Bakhtin em *A Cultura Popular na idade média e no renascimento* (2010), ao se referir ao carnavalesco na Idade Média e no Renascimento, menciona que:

O princípio cômico que preside aos ritos do carnaval, liberta totalmente de qualquer dogmatismo religioso ou eclesiástico [...]. Ainda mais, certas formas carnavalescas são uma verdadeira paródia do culto religioso. Todas essas formas são decididamente exteriores à Igreja e à religião. Elas pertencem à esfera particular da vida cotidiana. (BAKHTIN, 2010, p. 6)

⁷⁵ Os títulos das publicações de Domingo Zárate estão nas referências deste trabalho, a primeira foi em 1935: *El grito del Pastor en el Desierto*. Iquique: Talleres gráficos Tip-Top, 1935. *Un signo de luz*. Santiago de Chile: Imprenta Jeneral Díaz, 1938.

Sermones é um texto que se utiliza de um gênero religioso através de um predicador de praça pública, o discurso desse personagem pode ser pensado fazendo relação às características do monólogo dramático descritas por Robert Langbaum, em seu livro *The Poetry of Experience: The Dramatic Monologue in the Modern Literary Tradition*. Se a estrutura dessa obra faz paródia com sermões, o predicador é um profeta popular. Os mesmos versos expressam as premissas antipoéticas, dessacralizando também o gênero sermão e o personagem católico Jesus Cristo. Esses aspectos da obra são enfatizados agora para estabelecer relação com os comentários da tradução. Nesse sentido, o personagem *Cristo de Elqui* é um elemento importante para guiar nossas escolhas e também, como dito antes, a mesma antipoesia norteia esse projeto de tradução, levar em conta as características da voz antipoética que nos empenhamos em traduzir contribui para pensar essa tradução. Deixamos, assim, àquele primeiro momento que é de ouvinte, leitor e espectador, para um momento de exposição maior, onde nos permitimos interferir, escolher e, por fim, decidir.

Como tradutora poderia me colocar na fronteira, entre dois países, duas culturas, dois idiomas, na fronteira do poético e do antipoético. Porém, esse projeto tem uma postura clara de trazer para o Brasil elementos importantes da cultura chilena. De acordo com Maria Tymoczko, em seu artigo “Ideologia e a posição do tradutor: em que sentido o tradutor se situa no ‘entre’ (lugar)?”, o “entre lugar” é um espaço complicado para localizar-se e implica várias considerações prévias. De acordo com a autora: “deve-se situar o tradutor não como alguém que atua *entre* línguas mas, que atua ou em uma ou em ambas” (TYMOCZKO, 2013, p. 137). Como dito anteriormente, traduzimos um espanhol chileno para um português brasileiro, com a clara intenção de trazer uma obra antipoética chilena ainda pouco trabalhada aqui para o Brasil.

Além dessas ponderações, torna-se mister considerar o contexto de publicação, 1977 no Chile, tanto na leitura como na tradução desse texto. O momento dessa tradução, 2016, no Brasil, localização histórica onde se insere a tradutora, ano em que Nicanor Parra em vida cumpriu 102 anos, é outra característica que marca a tradução. O antipoético é agora pensado em outro idioma que, devemos reconhecer, é alheio à antipoesia de Nicanor Parra. Através da tradução se incorporam elementos culturais chilenos transportados pela antipoesia e por esse projeto. Ao pensar a tradução de *Sermones* não podemos desconsiderar que para a antipoesia o leitor, espectador e ouvinte é importante. A voz desse personagem, a voz antipoética, se dirige a um receptor. Ao longo da obra esse suposto

interlocutor pode não ser o mesmo. A voz poética pode se dirigir a um personagem outro, também histórico. Um ditador? A mesma censura? Àquele que não tem voz? Com a tradução devemos manter os elementos que configuram essas características antipoéticas.

Ao ser entrevistado por Leonidas Morales, Parra advertiu que ele não foi o único que em tempos de ditadura no Chile utilizou uma “poesia de personagem” e cita o escritor Enrique Lihn com o personagem Gerard de Pompier, Enrique Lafourcade com Monsieur Lafourchette e Cristián Huneeus com Gaspar Delanuit. O antipoeta afirma que é difícil acreditar que sem o golpe militar tivesse chegado ao *Cristo de Elqui* (MORALES, 2014, 131-146).⁷⁶ Podemos assim visualizar que nessa obra o contexto político de sua publicação é um fator a ser considerado, essa característica permeia os comentários da tradução.

4.1.1 O objeto traduzido

O corpus de trabalho é a edição da obra *Sermones y Predicas del Cristo de Elqui*⁷⁷ publicado na primeira edição das *Obras Completas & Algo* + (2011), pela editora Círculo de Lectores S.A. y Galáxia Gutenberg, em Barcelona. A edição foi revisada e autorizada por Nicanor Parra. Em nossa pesquisa podemos aceder a uma gravação audiovisual em que Nicanor Parra, em 1977, declama alguns dos versos dessa obra. De acordo com Paulo Henriques Brito (2016) em sua palestra na Universidade Federal de Santa Catarina, analisar gravações de áudio podem ajudar, e, dependendo de cada autor e obra, essas amostras de áudio podem colaborar nas escolhas tradutórias. O verso livre, que é um verso com ritmo e musicalidade, deve ser observado e analisado pelo tradutor. Temos uma obra que deve ser pensada como texto falado, recitado, e a tradução deve evitar truncar essa palavra que é lida a fim de ser seremoneada.

A seguir, selecionamos versos e expressões que relacionarão a prática com o pensar a teoria da tradução. Esses fragmentos dos traduzidos remetem à tradução dos versos em espanhol e sua tradução ao português base para o desenvolvimento dessa dissertação.

⁷⁶ Entrevista publicada no livro: *Conversaciones con Nicanor Parra* publicado em 2014 por Ediciones UDP. Disponível em: <<http://ediciones.udp.cl/leonidas-morales-conversaciones-con-nicanor-parra/>>.

⁷⁷ No canal youtube temos disponível vídeo de Nicanor Parra recitando essa obra. <<https://www.youtube.com/watch?v=Fpq1oBD24YE>> Acesso em: 10 out. 2016.

Definitivamente não é fácil traduzir a antipoesia, e essa afirmação aqui é enfática. Temos que estar atentos ao jogo construído através de uma linguagem que brinca com o eu poético. De acordo com Carlos Peña, na introdução do livro *Antiprosas* (2015), em Parra:

O poeta por dizer assim, escuta e repete o que diz esse Outro que nos constitui e até certo ponto nos teledirige (como ocorre de maneira radical em *Sermones y prédicas del Cristo de Elqui*, quando o poeta é um médium de outro sujeito, quem, por sua parte, executa uma mensagem que não é sua, através de uma fala emprestada). Parra cita a Rimbaud e sua frase “eu é outro”, e a interpreta como se ela dissesse que o autor não existe e que o poeta não tem direito a falar. Inclusive T.S. Eliot – acrescenta Parra – assinalou que a poesia não tem nada a ver com a personalidade, e que somente na medida em que nos despersonalizamos temos possibilidades de acessar um espaço poético. (PEÑA in PARRA, 2015, p. 12)

Como podemos observar a escolha de uma máscara para dar voz aos antipoemas de *Sermones* remete às premissas do antipoético e à articulação da linguagem na antipoesia. A trajetória de Nicanor Parra, o fato de que o autor é um erudito, que traz para a poesia uma linguagem coloquial, porém não por isso simples ou comum, são elementos que pesam, mas é no texto, na obra *Sermones* que estão os elementos vitais que auxiliam o pensar a tradução dessa escrita e que entregam um guia para sua tradução.

4.1.2 Ritmo, métrica, poesia & antipoesia

A antipoesia é marcada pelo ritmo. Se destaca a oralidade, especialmente na estrutura dos sermões e prédicas. Seus versos são divididos por períodos. Temos a presença constante da paródia, do pastiche, de figuras de linguagem e pode ocorrer a presença de elementos poéticos tradicionais, como a anáfora. Em forma de verso livre, *Sermones* tem o ritmo da oralidade, da fala, e seus versos deixam surgir ecos e repetições próprias da antipoesia. De acordo com Octavio Paz, metro e ritmo não são a mesma coisa; segundo ele, tudo se poderia dizer em hendecassílabos: uma fórmula de matemática, uma receita de cozinha, o sítio de Tróia e uma sucessão de palavras desconexas. Para Paz o ritmo se

confunde com a própria linguagem (PAZ, 1996, p. 13). Nos antipoemas que traduzimos a linguagem é a protagonista. No que se refere à construção dos versos, para Alejandro Zambra, o ritmo na obra *Sermones* se configura através de “hendecassílabos coloquiais, encontrados não na literatura, mas sim na fala, que se alternam com versos mais longos e mais curtos, construindo um fluxo discursivo que favorece as abruptas mudanças de tom”⁷⁸ (ZAMBRA, 2008, p. 216).

Com respeito ao ato de traduzir, Cyril Aslanov no livro *A tradução como manipulação* (2015), aclara que “mesmo quando o tradutor e o autor são a mesma pessoa dificilmente ele pode abster-se de corrigir, revisar e, às vezes, manipular o texto que está traduzindo para outra língua” (ASLANOV, 2015, p. 12). Nossa tradução enfatizará os elementos culturais e, ao dar destaque a este aspecto da obra, já estamos “manipulando” o texto que nos propomos a traduzir. Assim, a tradução comentada nos brinda o espaço para poder explicitar e comentar as características desse trabalho e as motivações das escolhas. No que se refere às características métricas dos antipoemas, ao longo da obra a quantidade de versos oscila. De forma geral se observa que são versos que podem ter desde sete sílabas até 16 sílabas.

Os antipoemas que compõem a obra *Sermones* iniciam em sua apresentação com doze versos, mas alguns dos seus antipoemas são longos e chegam a ter trinta e três versos. Carlos Marmól (2014), em seu artigo “Una incursión métrica en la poesía de Nicanor Parra”, comenta sobre as características da métrica na antipoesia:

Os aspectos métricos, igual que outros elementos relacionados com a enunciação lírica, também participam dessa cerimônia de desmontagem de mitos literários que, no fundo, é a obra de Parra. Que tipo de verso escolhe o poeta chileno para cumprir seu objetivo? Verso livre ou irregular? Por acaso não são o mesmo? Sobre essa questão existe um debate entre os expertos. Quilis identifica ambas categorias. Dominguez Caparros cataloga o verso livre como uma variação do verso irregular. Na opinião de Navarro Tomás, “os versos libres são

⁷⁸ endecasílabos coloquiales, hallados no en la literatura sino en el habla, que alternan con otros versos más largos y más cortos, construyendo un flujo discursivo que favorece los bruscos cambios de tono.

versos que não obedecem nem a igualdade de sílabas nem a uniformidade das cláusulas”. Utera Torremocha classifica o verso livre dentro das diferentes formas irregulares: “Por versificação Irregular se entende sempre aquela que não está regida pelo princípio de igualdade no número de sílabas métricas. Em muitos poemas de Parra encontramos, a pesar de seu registro prosaico, uma regularidade métrica. Também poderíamos argumentar que na realidade se trata de um verso flutuante, que de acordo com Utrera Torremocha, é o verso cuja “irregularidade silábica se ajusta a uma ametria limitada a umas medidas próximas, enquanto que os versos livres não obedecem nem a igualdade de número nem a uniformidade de cláusulas”. (MÁRMOL, 2014, p. 102)

Percebe-se que os antipoemas mais curtos, com menos quantidade de versos tendem a ter um ritmo mais constante e marcado. A voz do personagem antipoético se pronuncia e direciona o seu discurso ao possível leitor espectador, o que acentua a característica de poemas falados. A métrica na antipoesia foi analisada por Carlos Mármol, que, após a escansão dos antipoemas “Autorretrato” e “Quédate con tu Borges”, observou a presença de um padrão rítmico de versos hendecassilábicos. Mármol sinala a consciência construtiva desses versos. Se percebe um ritmo planejado. Assim, como ocorre uma relação com a poesia e a métrica, a intertextualidade com o momento histórico é evidente, quando a voz poética adverte: “En este país no se respetan los derechos humanos” traduzido aqui para: “Nesse país não se respeitam os direitos humanos”, faz alusão à ditadura em vigência nos anos setenta. Para Julia Kristeva todo texto seria uma citação de um texto cultural e a intertextualidade nos remete aos enlaces entre história e cultura contidos no texto literário (KRISTEVA, 2005, p. 68).

Ao propor uma tradução dos antipoemas de *Sermones* se faz vital a reflexão sobre o discurso do *outro*. Como dissemos na introdução desse trabalho, é importante que consideremos que são vários outros. A mesma antipoesia é uma outra forma de apresentação do verso. O personagem *Cristo de Elqui* é dentro do antipoema desconstruído e, ao mesmo tempo, a intertextualidade com esse personagem pertence a uma cultura específica e traz com ela os aspectos culturais desses antipoemas.

Lembramos que na antipoesia o humor, a ironia e o sarcasmo, são vitais. Assim, optamos por traduzir as expressões idiomáticas quando

percebemos que essa tradução colabora para uma melhor aproximação ao humor presente no texto. Em alguns casos utilizamos expressões idiomáticas do contexto brasileiro, mas não temos isso como regra fixa - como mencionamos antes, cada antipoema da obra será analisado separadamente.

Este texto, objeto de estudo que agora acreditamos poder levar ao leitor através desta tradução, requer nossa análise e reflexão da antipoesia em uma proposta tradutória em parceria com os Estudos Culturais, com o apoio nas considerações de Ovidi Carbonell i Cortés. Neste momento, é importante salientar que para Carbonell a tradução pode ser uma ponte entre duas culturas, mas também pode ser motivo de separação ao reafirmar velhos estereótipos ou, inclusive, ao criar outros (CARBONELL I CORTÉS, 1997, p. 28). A partir de nosso ato de traduzir os antipoemas, almejamos fazê-los chegar ao Brasil através dessa ponte que pode ser a tradução respeitando as premissas antipoéticas. Sabemos que algumas das características da antipoesia podem produzir falsas interpretações: uma delas é a de que é um texto simples, sem valor “poético”, ou até, de que seria um texto humorístico simplesmente.

Ao trazer esse discurso para o idioma português e para uma determinada cultura, quero, como tradutora, visualizar o texto fonte sendo lido pelo público brasileiro em geral, e não para determinada região do Brasil ou para um leitor específico. Uma vez esclarecido isso, colocamos nossa atenção agora para os elementos culturais dentro de nossa proposta da tradução. De acordo com Ovidi Carbonell i Cortés, quando pensamos o traduzir como um processo que, assim como o etnógrafo vai trabalhar para decifrar o estranho, tem como resultado uma tradução que preservou a estranheza, devemos considerar “A descrição dos processos pelos quais o texto cultural original (qualquer elemento cultural precedente da cultura de origem) se reinterpreta e inclusive subverte ao ser incorporada a cultura de destino”⁷⁹ (CARBONELL, 1997, 110).

A seguir os comentários da tradução da obra *Sermones y Prédicas del Cristo de Elqui*, e alguns versos selecionados. Esses sermões são inaugurados e apresentados no estilo de um programa televisivo, como mencionamos antes, e temos assim um suposto interlocutor e também, nesse caso específico da apresentação, um leitor espectador. A voz antipoética se posiciona e posiciona o leitor. Nesse sentido, destacamos a apresentação da obra:

⁷⁹ la descripción de los procesos por los cuales el texto cultural original (cualquier elemento cultural procedente de la cultura de origen) se reinterpreta, manipula e incluso subvierte al ser incorporado en la cultura de destino.

1	-Y AHORA CON USTEDES	- E AGORA COM VOCÊS
2	<i>Nuestro Señor Jesucristo en</i>	<i>Nosso Senhor Jesucristo em</i>
3	<i>persona]</i>	<i>pessoa</i>
	<i>que después de 1977 años de</i>	<i>que depois de 1977 anos de</i>
	<i>religioso silencio]</i>	<i>religioso silêncio]</i>
	(...)	(...)
	(PARRA, 2011, p. 3)	

A menção a um “programa gigante” remete ao programa televisivo chileno “Sábado Gigante”, produzido e transmitido pelo Canal 13, corporação da Universidade Católica do Chile até o ano de 1992. Esse programa continuou sendo transmitido pela rede Univision e esteve no ar por 53 anos. Sua última emissão foi em setembro de 2015. O programa cumpria a função de oferecer entretenimento e distração em época de censura. Alguns artistas e cantores apresentados ali, nos anos de ditadura, conseguiram a fama desejada, pois tratava-se de um marketing que chegava ao grande público. Apagar essa menção, domesticando a obra, não faz parte deste projeto de tradução. Se quer trazer a possibilidade de que o leitor, através da intertextualidade presente nesses versos, possa aproximar-se da cultura e realidade chilena. Assim, através dessa tradução se promove um resgate de um momento histórico. Se o “*Sábado Gigante*” era o meio de comunicação autorizado, o antipoeta através do *Cristo de Elqui* se apropria do formato para expressar-se. No texto fonte, o autor apresenta esses primeiros versos em itálico justamente para marcar o tom de apresentação dos antipoemas que virão depois. Aspectos estéticos da letra, são mantidos e observados na tradução. Mario Laranjeira, em “Poética da Tradução: Do Sentido à Significância”, comenta:

Não se pode, pois, separar, na prática bem na teoria da tradução poética a forma do fundo. Muito menos ver o conteúdo como elemento traduzível e a forma – esse adorno que poetizaria o fundo como intraduzível. Toda a operação de tradução poética supõe uma visão dialética do texto que só reconhece as oposições na medida em que se integram numa unidade, numa totalização essencial. (LARANJEIRA, 2003, p. 29)

A apresentação segue em outro antipoema não numerado, também em *itálico*. É importante observar que o estilo da letra continua em *itálico*, mas agora é o Cristo de Elqui que se apresenta. Segue um fragmento do antipoema:

1	<i>Gracias por los aplausos</i>	<i>Obrigado pelos aplausos</i>
2	<i>a pesar de que no son para mí</i>	<i>apesar de que não são para mim</i>
3	<i>soy ignorante pero no cretino</i>	<i>sou ignorante mas não cretino</i>
4	<i>hay algunos señores locutores</i>	<i>tem alguns senhores locutores</i>
5	<i>que se suelen pasar de la raya</i>	<i>que costumam passar do limite</i>
6	<i>por arrancar un aplauso barato</i>	<i>para arrancar um aplauso barato</i>
7	<i>pero yo los perdono</i>	<i>mas eu os perdoo</i>
	(...)	(...)
	(PARRA, 2011, p. 4)	

No verso *la seriedad es superior a la chungu* (10), no segundo antipoema da apresentação, se destaca a palavra “*chungu*”. O *Dicionário da Real Academia Espanhola* indica que a palavra procede do caló, língua cigana, *chungo*, que significa feio. Aqui a palavra foi traduzida por “*farra*”: “a seriedade é superior à *farra*”. Tomamos como referente o verbete do *Dicionário da Real Academia Espanhola*, que nos traz como um dos seus significados: “*burla festiva*”. Nesse verso, também consideramos o uso de oximoro, frequente na antipoesia. Na seriedade não existe espaço para a “*farra*” ou “*burla festiva*”. Apesar de que “*chungu*” também possa significar “*feio*”, essa opção não seria o contrário de seriedade, assim, o excluímos. Essa é uma das premissas da antipoesia, gerar a contradição para instigar a reflexão. Nossa justificativa para essa escolha se ampara nessa característica da antipoesia: o contraste entre duas palavras antagônicas nesses versos: “*seriedad – chungu*” (“*poemas – antipoemas*”). Notemos a sonoridade da palavra “*chungu*”, que contrasta com “*seriedad*” em seu significado e musicalidade. Inclusive “*chungu*”⁸⁰ remete a um espanhol marcado pela língua cigana, bastante

⁸⁰ Chungu: Del caló: chungo: feo. 1. adj. coloq. De mal aspecto, en mal estado, de mala calidad. Una película chungu. El tiempo está chungo; va a llover otra vez. 4. f. coloq. Burla festiva. Estar de chungu. Diccionario RAE. Chungo (a) consta no *Dicionário Etimológico de las Voces Chilenas Derivadas de Lenguas Indigenas Americanas*, de Rodolfo Lenz, como: pessoa que tem um dedo a mais

popular. Um desafio para o tradutor dos textos de Parra – os quais sempre estão entrelaçados com filosofias, outros textos, outros autores, – é também identificar a “chilenidade” de algumas palavras e, em alguns casos, relações com aspectos culturais do Chile. A palavra *chunga* pode se referir também a um objeto específico da ilha de Chiloé, uma vasilha feita em madeira. Por que não manter a palavra “chunga” na tradução? Essa palavra no idioma espanhol tem mais de um significado, mas é opaca em português. A musicalidade da palavra “farra” mantém o mesmo número de sílabas, termina com a mesma vogal “a” e em nossa análise consegue alcançar o contraste com a palavra “seriedade”, sendo seu contrário.

Seguindo com nossos comentários com respeito à apresentação da obra *Sermones*, cabe esclarecer ao leitor que depois das duas primeiras estrofes no formato de programa de calouros, os antipoemas de *Sermones* têm como títulos números romanos, que poderia consistir em uma menção a cada estação da via-crúcis de Jesus Cristo.

Outros aspectos da tradução estão relacionados com os pronomes, ao traduzir os versos para o português ocorre o deslocamento do pronome, “no cortarme” por “não cortar”. No antipoema II, outro exemplo: “se me helaba” por “senti gelar”. Colocamos no infinitivo os verbos. Assim evitamos tanto o uso da ênclise: “cortar-me”, como o da próclise: “me cortar”. Essas escolhas foram feitas para manter o discurso coloquial presente nos versos selecionados.

Nos versos seguintes vemos a característica de uma obra que se distancia do religioso. Na articulação antipoética se utiliza um gênero sermão relacionado com o católico, mas dessacralizado. Nos versos destacados os mesmos sacerdotes são alvo de crítica: “os sacerdotes riram de mim” contrastando com a premissa cristã, em que “Ele” não teria feito o mesmo. A posição católica, como mencionamos nos capítulos iniciais deste trabalho estava dividida em tempos de ditadura, muitas vezes a Igreja se posicionou politicamente de forma ambígua.

III

1	Al verme vestido con este humilde sayal]	Ao me ver vestido com esse humilde hábito]
2	hasta los sacerdotes se mofaron ⁸¹ de mí]	até os sacerdotes riram de mim
3	ellos que debieron dar el ejemplo	eles que deveriam ter dado o exemplo]
4	por algo son los representantes de Dios en la tierra] (...)	por algo são os representantes de Deus na terra] (...)
5		
6	(PARRA, 2011, p. 7)	

A ironia e o sarcasmo são evidentes no verso “por algo são os representantes de Deus na terra”; a voz poética ironiza ao relatar a incongruência das atitudes desses sacerdotes com respeito ao comportamento cristão e os motivos que os levam ao poder terrenal. Essa ironia, que é antipoética, é destacada por Walter Höfler, que aponta para uma falta de definição e análise da crítica com respeito à ironia em Parra (HÖFLER in ALONSO et al, 2015, p. 178). Na tradução podemos nos deter nesse aspecto, e, mesmo sem definir a ironia parriana no âmbito da crítica literária, devemos reconhecer os detalhes e sutilezas dessa ironia antipoética, e, assim, tomar decisões para a tradução da obra.

No quinto verso em espanhol: “estoy absolutamente seguro” poderíamos traduzir no português para “certo”, mas queremos manter o mesmo número de sílabas sempre que possível, e a palavra “seguro” entendemos dar conta da intenção desse verso no português. No verso 10, a partícula “se” se mantém depois do verbo, pois consideramos atender o ritmo do verso e o tom de fala coloquial. Em português, mofar viria do substantivo “mofo”, que segundo o *Grande Dicionário Larousse Cultural da Língua Portuguesa* (1999) “Mofo s.m. (talvez de orig. expressiva). Nome geralmente dado a cogumelos de pequeníssimas dimensões, que constituem uma microscópica massa veludosa de filamentos, na qual os elementos reprodutores aparecem disseminados”. Essa definição é alheia ao significado de mofar em espanhol para o contexto do verso “hasta los sacerdotes se mofaron de mí”. Traduzimos para riram, que apesar de ter um “am” final, ao ser pronunciado em português finaliza prosódicamente

⁸¹ Todos os grifos nos versos são meus.

de forma parecida ao “mofaron”⁸² em espanhol. Escolher outras opções no português como: “debochar” ou “gozar”, no nosso entender prejudica a sonoridade desse verso e altera seu ritmo.

No antipoema IV, destacamos os elementos culturais que podem ser lidos fazendo relação com o momento político e de ausência de direitos humanos. Na expressão idiomática no verso 14, “almas en pena” se pode inferir alusão aos cidadãos presos e torturados. Corpos desaparecidos de pessoas condenadas na ditadura. Assim, especialmente nessa expressão deixamos a tradução com aspecto literal, remetendo à palavra “pena”, que remete à condenação. Nessa escolha, se alude também ao mais abstrato, ligado à morte, pois recebe o apoio da palavra “alma” que permanece. Se fizermos a tradução da expressão: “almas em pena” por “almas penadas” pode-se perder a intertextualidade com o tema político e o caráter irônico do antipoema.

Na palavra pordiosero, no verso 1, optamos por traduzir para mendigo, não vimos aqui um elemento cultural que devesse ser inserido no texto traduzido. Não consideramos ser adequada tradução literal: “pordeuseiro”. Desse modo nossa escolha: mendigo, mantém como vogal final a letra “o”, apesar de ser evidente que o verso perde uma sílaba, e se encurta, a sonoridade não é prejudicada. Mantemos a clareza do argumento da voz poética: *Cristo de Elqui* não é um mendicante.

1	No se diga que soy un pordiosero (...) (PARRA, 2011, p.8)	Não se diga que sou um mendigo (...)
---	---	---

O antipoema V, alude à intertextualidade com o personagem histórico *Cristo del Elqui*. Como foi assinalado na introdução, Parra conta em uma entrevista que presenciou um bêbado aproximar-se do predicador (personagem histórico), para tocar sua barba, e a reação imediata do predicador chileno foi um olhar sério e a decisão de descer do trem onde

⁸² O verbo “mofar” de acordo com o *Diccionario de la Real Academia Española* remete à palavra “mofa” “1. f. Burla y escarnio que se hace de alguien o de algo con palabras, acciones o señales exteriores. Hace mofa de todo”.

estavam. Como vemos, tocar as barbas, pode ser interpretado como ofensa, um desrespeito. Observamos na antipoesia uma frequente intertextualidade histórica. No poema épico *Cantar de Mio Cid* (ano 1200)⁸³, de autoria anônima, já se caracteriza como ofensa grave tocar as barbas de outro. Também em uma obra de Guimarães Rosa, no seu conto *Famigerado*, a barba aparece como signo de respeito, e funciona como garantia: “era para empenhar a barba” (ROSA, 1985, p. 15-16). No *Diccionario de la Real Academia* temos a menção da expressão espanhola: “subirse alguien a las barbas de otra persona”: 1. loc. verb. Coloq. Perder el respeto al superior, o quererse igualar con quien le excede.

1	Una vez un beodo	Uma vez um bêbado
2	tuvo la osadía de llegar a tocarme la barba] (...) (PARRA, 1977: 2011, p. 9)	teve a ousadia de me tocar a barba] (...)

Trocamos a posição do pronome para conseguir uma fluidez e uma linguagem coloquial que tende à oralidade da fala: “me tocar a barba” em lugar de “tocar-me a barba”. Essa ofensa se alude nos seguintes versos. Destacamos a expressão: “reírse a sus anchas” traduzido por: “rir às gargalhadas”.

8	(...) él esperaba que yo me diera por ofendido]	(...) ele esperava que eu me desse por ofendido]
9	para poder reírse a sus anchas (...) (PARRA, 2011, p. 9)	para poder rir àgargalhadas (...)

VII

1	Los maridos debieran seguir un curso por correspondencia]	Os maridos deveriam seguir um curso por correspondência]
2	si no se atreven a hacerlo personalmente]	se não se atrevem a fazê-lo pessoalmente]

⁸³ Montaner Frutos, Alberto (ed. lit.), *Cantar de Mio Cid*, Barcelona, Crítica, 2000 (1ª ed. 1993). Corregida y aumentada en 2007 (Barcelona, Galaxia Gutenberg) y en 2011 (Barcelona, Galaxia Gutenberg; Real Academia Española).

3	sobre los órganos genitales de la mujer]	sobre os órgãos genitais da mulher
4	hay una gran ignorancia al	há uma grande ignorância ao
5	respecto]	respeito]
6	quién podría decirme por ejemplo]	quem poderia me dizer por exemplo]
7	(...)	(...)
	(PARRA, 2011, p. 11)	

Nos versos 1 e 2 do antipoema VII a voz antipoética se posiciona: são os maridos que não conhecem a esposa, e sugere um curso por correspondência. Um discurso surpreendente, dito por um Cristo que se refere à sexualidade e a possível inabilidade do homem nessa matéria. São versos que incorporam a linguagem da fala, é um Cristo que sermoneia em uma linguagem coloquial. No verso “quién podría decirme por ejemplo” traduzimos para: “quem **me** poderia dizer por exemplo”. O pronome “me” é deslocado na tradução para o português. Traduzir para a forma gramatical “dizer-me” provocaria um efeito formal e se distanciaria do tom coloquial que, como dito anteriormente, remete ao ritmo da fala, do discurso oral. Nessa escolha, respeitamos o aspecto prosódico do verso, de forma consciente, optamos por marcar um tom coloquial, o que resulta na diferença marcada da posição desse pronome ao momento de traduzir. A Gramática Comparativa Houaiss (2009), apresenta a norma padrão para o uso de pronomes em tabelas comparativas dos idiomas italiano, francês, espanhol e português. Com base na pesquisa nessa gramática, decidimos representar a fala coloquial, colocando o pronome antes do verbo. Um detalhe importante que caracteriza não só esse verso, mas também o personagem. O tom utilizado pelo Cristo nesses sermões não é formal.

No primeiro verso do antipoema VI ao traduzir “unos poquitos”, traduzimos ao português: “Um pouquinho”. Nossa escolha foi por manter a intenção coloquial do discurso no português com diminutivo “inho”. Uma outra opção poderia ser: “alguns pouquinhos”, mas essa escolha geraria maior alteração na quantidade de sílabas deste verso. Nos versos 21 e 22 a voz poética direciona seu humor sarcástico ao personagem histórico. Recordamos que foi a morte da mãe que provoca uma catarse na vida do personagem *Cristo de Elqui*.

4.1.3 Expressões idiomáticas & desconstruções idiomáticas

No antipoema VIII temos nos primeiros versos uma alusão de que esse Cristo tende mais a ser um “curandeiro” que um mago. A palavra “mago” pode aqui fazer intertextualidade com Vicente Huidobro, “poeta e mago” (ALTAZOR, 1931). Nesses versos é a voz antipoética que declara que: “Eu sou mais ervateiro que mago”. É importante ressaltar que mais uma vez ironicamente a voz poética dessacraliza o mito cristão. Os milagres são relacionados à magia (às ervas, um uso frequente na medicina e ritos dos povos indígenas). Ocorre nesse verso a menção às características dos messias que devem ter poderes sobrenaturais.

A expressão: “donde pongo la mano pongo el codo”, que literalmente seria, “onde ponho a mão ponho o cotovelo”, na versão final em português ficou “onde coloco a mão coloco o cotovelo”. Essa expressão poderia ser relacionada com a expressão no português “quando faço algo, vou até o fim”, em uma referência e comprometimento com algo. Seria esta frase uma expressão idiomática?

Como definição para o que é uma “expressão idiomática” podemos citar a Claudia Maria Xatara que em seu artigo “Tipologia das Expressões Idiomáticas” nos entrega a seguinte definição: “expressão idiomática é uma lexia complexa indecomponível, conotativa e cristalizada em um idioma pela tradição cultural” (XATARA, 1998, p. 170). Nos Estudos da Tradução, Mona Baker em *In other words. A Coursebook on translation*, analisou as possíveis formas de traduzir expressões idiomáticas (BAKER, 2011). Destacamos uma das alternativas apresentadas por Baker como estratégia da tradução para expressões idiomáticas: Quando não se tem equivalência no nível da palavra, e se realiza a tradução mediante substituição cultural. Nessa estratégia, se realiza a troca de um elemento da cultura fonte por um elemento da cultura meta, assim, como vantagem se tem a possibilidade de identificação com o conceito proposto pela tradução com o texto fonte (BAKER, 2011, p. 16-29). Um exemplo que pode ser dado da nossa tradução dos versos de *Sermones* é a palavra “chunga” que traduzimos para o português como: “farra”. Salientamos que nesse projeto de tradução da antipoesia percebemos que não foi possível estabelecer uma regra fixa para toda obra, e, sim, tivemos que arriscar um olhar nosso para cada verso e para cada antipoema de maneira particular. Abaixo um exemplo de expressão que decidimos não substituir por uma expressão brasileira — o que confere um aspecto estrangeirizante. Devemos observar que essa expressão não foi

encontrada em outra obra, ou texto durante nossa pesquisa, assim, não podemos considerar como uma expressão cristalizada na cultura, mas uma expressão artificial, construída pelo autor.

VIII

1	Yo soy más yerbatero que mago	Eu sou mais ervateiro que mago
2	no resuelvo problemas insolubles	não resolvo problemas insolúveis
3	yo mejoro yo calmo los nervios	eu melhoro eu acalmo os nervos
4	hago salir el demonio del cuerpo	faço sair o demônio do corpo
5	donde pongo la mano pongo el	onde coloco a mão coloco o
6	codo]	cotovelo
	(...)	(...)
	(PARRA, 2011, p. 12)	

O crítico Federico Schopf, ao comentar nosso personagem, se refere a esse verso:

A série de textos - como faz tempo suspeitamos - nos revela a vida de um pequeno impostor que, apesar de sua moralidade duvidosa, não deixa de ter certo heroísmo na miséria, que assumiu certo oportunismo por razões de sobrevivência, de força maior e que, no entanto, não deixa de ser vulnerado ou debilitado por reaparições de tormento existencial na sua vida. Suas escassas profecias, entre elas, o anúncio do Golpe Militar no Chile - ele mesmo declara que é mais “ervateiro que mago”, mas ao mesmo tempo adverte, de passagem, que “donde pongo la mano pongo el codo” - se fazem irrisórias, perdem seu efeito, em virtude de sua instalação na ordem cronológica disposta pelo operador, que as coloca perversamente depois dos feitos, perdendo, assim, toda sua força de antecipação e rebaixando as (pseudo) pretensões visionárias do predicator.⁸⁴ (SCHOPF, 2004, p. 27) (grifo meu)

⁸⁴ La serie de textos – como hace rato lo sospechamos – nos despliega la vida de un pequeño impostor que, pese a su moralidad dudosa, no deja de tener cierto heroísmo en la miseria, que ha asumido cierto oportunismo por razones de

Destacamos também o verso: “como si no tuvieran un cobre”, do antipoema XII, expressão chilena para expressar que não se tem dinheiro. No Brasil temos o exemplo das palavras: “tustão” e “grana”. Cobre é um mineral abundante no Chile, gerador de muita riqueza até os dias de hoje. Mantemos a palavra “cobre”: “como se não tivessem um cobre” e a palavra “prata”, usada no verso seguinte, uma vez que aqui se faz referência direta à cultura, e do contraste entre um mineral mais valioso, a prata com o cobre, elemento mineral abundante, riqueza símbolo do país, mas que traz riqueza por sua abundância não por seu valor de preciosidade.

	(...)	(...)
8	como si no tuvieran un cobre	como se não tivessem um cobre
9	en circunstancias de que nadan en plata]	em circunstâncias de que nadam em prata]
	(PARRA, 2011, p. 16)	

No mesmo antipoema temos a expressão “con el sudor de mi frente”. Ao traduzir para o português resgatamos a expressão brasileira “com o meu suor”, que remete a “suor do meu trabalho”. Chamam a atenção os últimos versos, que fazem alusão à situação de censura e ditadura, quando a voz poética observa: “y reservar pasaje de ida y vuelta” e por motivo de força maior: “prefiero quedarme callado”. Recordamos que 1977 foi um momento de ausência de direitos humanos, desaparecimento e morte de muitos cidadãos desse país.

Devemos considerar que Parra antes de ser um poeta consagrado foi Matemático e Físico, professor dessa disciplina. Em alguns versos verificamos o jogo linguístico que o antipoeta estabelece ao propor novas construções de imagens para a palavra “céu”. A voz poética se distancia

sobrevivencia, de fuerza mayor y que, sin embargo, no deja de ser vulnerado o debilitado por reapariciones del tormento existencial en su vida. Sus escasas profecías, entre ellas, el anuncio del Golpe Militar en Chile – él mismo declara que es “más yerbatero que mago”, pero a la vez advierte, de pasada, que “donde pongo la mano pongo el codo” – se hacen irrisorias, pierden su efecto, en virtud de su instalación en el orden cronológico dispuesto por el operador, que las coloca perversamente después de los hechos, perdiendo, así, toda su fuerza de anticipación y rebajando las (pseudo)pretensiones visionarias del predicador. (SCHOPF, 2004, p. 27).

do tradicional lírico e se utiliza de linguagens que o antipoeta domina: a linguagem matemática e filosófica. Exemplificamos, com poema XIV:

7	[...]como si fueran aves de corral	[...]como se fossem aves de
8	¡inaceptable desde todo punto de	curral
	vista!]	inaceitável desde todo ponto de
9	yo sospecho que el cielo se parece	vista!]
	más]	eu suspeito que o céu se parece
10	a un tratado de lógica simbólica	mais]
11	que a una exposición de animales.	a um tratado de lógica simbólica
		que a uma exposição de animais.
	(PARRA, 2011, p.18)	

Destacamos os três últimos versos: “eu suspeito que o céu se parece mais/ a um tratado de lógica simbólica/ que a uma exposição de animais” (PARRA, 1977: 2011, p. 18). O céu cristão é dessacralizado, e, com humor, a imagem desse céu é satirizada. Como construir essa imagem? O que é um tratado de lógica simbólica para o leitor? E encerra: se parece mais a esse tratado que a uma exposição de animais. O leitor dos antipoemas tem a tarefa de construir a imagem desse céu, através da desconstrução do já mentalmente instituído e construído anteriormente como céu. Para a tradução desse antipoema nos enfrentamos com a tarefa de não apagar as marcas de um discurso que tende ao matemático-filosófico parriano. No verso 7, “aves de corral” traduzimos para aves de curral, cientes das outras possíveis soluções para este verso: ave de “galinheiro”, “pássaro de gaiola”, ou “aves de gaiola”. Segundo o *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa* (2009), o verbete curral remete a: “1. Lugar ger. Cercado onde se prende e/ ou recolhe gado, esp. Bovino, estábulo, redil. 2. p. ext. B. cercado de formas diversas, [...]. Etimologicamente origem duv. talvez do latim”. Segundo o *Diccionario de la Real Academia*⁸⁵ a palavra curral em sua definição remete a: “corral” Quizá del lat. Vul. * currale “lugar donde se guarda el carro”, “1.m. En las casas o en el campo, sitio cerrado y descubierto que sirve habitualmente para guardar animales”. É interessante considerar a definição na terceira acepção da palavra, que estabelece intertextualidade com os “corrales de comédia”. Na tradução ao português, para “aves de curral”, perdemos esse jogo e esse enlace com a menção ao “teatral e dramático” que pode estar na construção da imagem de céu mencionado pelo *Cristo de Elqui* no antipoema XIV. De acordo com o *Diccionario de*

⁸⁵ Disponível em: <<http://dle.rae.es/?w=diccionario>>. Acesso em: 10 maio 2016.

uso del español de María Moliner (1983), o termo “corral” também tem como acepção: “como neles começaram a representar as obras teatrais, se deu também esse nome aos primeiros locais construídos para teatro”⁸⁶. A decisão de não traduzir para “gaiola” se deve à preocupação com o ritmo e musicalidade dessa fala. Lembramos que são sermões, um texto pensado para ser falado. Ao traduzir *corral* para curral, mantemos o mesmo número de sílabas. Nos seguintes antipoemas destacamos algumas expressões:

XV

5	pararlos en seco:	de uma vez:
---	-------------------	-------------

XV

2	que religión y lógica a la larga	que religião e lógica ao final
---	----------------------------------	--------------------------------

No antipoema XVIII, a expressão: “a pesar de no tener velas en ese entierro” traduzimos para “a pesar de não ter velas nesse enterro”. Aqui consideramos que o argumento se entende no idioma português, sem a necessidade de trazer uma expressão equivalente desse outro idioma. A ideia de censura e a mensagem de “não ter direito a opinar” ou meter-se em tal assunto é compreendida no português (no português podemos mencionar as expressões: “não dar pitaco”, “não meter a colher”). Aqui devemos recordar o contexto da obra: ditadura militar e ausência de direitos humanos. Mudar essa expressão que menciona “velas” e “enterro” não consideramos ser o mais adequado. Em nossa leitura, abrigar essa expressão prejudica a intenção do antipoema. Cada antipoema foi analisado por separado, e cada expressão inserida neles também, assim, não estipulamos um método, também não seguimos uma norma para toda a tradução. Em alguns casos, vimos a necessidade de trazer uma expressão brasileira, mas em outros casos nos acercamos de uma tradução estrangeirizante para não apagar elementos culturais da expressão.

⁸⁶ como en ellos se empezaron a representar las obras teatrales, se dio también ese nombre a los primeros locales construidos para teatro.

4.1.4 O tipo de letra: como traduzir?

A seguir nos detemos em um aspecto estético da antipoesia, o tipo de letra. Como traduzir o tipo de letra? Traduzir os aspectos tipográficos está atrelado à poesia visual. Nos capítulos introdutórios comentamos algumas das obras de Nicanor Parra que estão entrelaçadas com uma apresentação da poesia que explora a imagem. Nesse capítulo vamos comentar alguns elementos estéticos da obra *Sermones* que exigem nossa reflexão ao momento de realizar sua tradução. Na antipoesia, o tipo de letra, seu tamanho e alguns símbolos são utilizados como elemento estético, e em algumas obras percebemos interferência da visualidade da publicidade e marketing. Em muitos títulos das obras de Nicanor Parra aparecem signos que não estão no alfabeto poético comum, podemos citar um exemplo simples, o símbolo “&” em lugar do “y” que se utiliza em suas *Obras Completas*, somado a um “+” que se assemelha a uma cruz. Esse seria um exemplo ilustrativo do que acontece ao longo de décadas na antipoesia. Também em alguns antipoemas ocorre a utilização de caixa alta e letras maiúsculas, a disposição dos versos remete à poesia visual. Como vimos anteriormente, na apresentação da obra *Sermones*, a letra marca o tom de real apresentação de *Cristo de Elqui*. O texto está em itálico e marca a diferença com relação aos outros antipoemas, quando a voz poética já se pronuncia incorporando o personagem. Também os títulos da obra chamam a atenção, todos são números romanos, a única exceção é a apresentação que, como já dito, está em itálico. A tradução do tipo de letra, repercute na tradução da palavra e do antipoema como um todo. Abaixo um exemplo em *Sermones*:

XVI

9	ceremonias diabólicas nó	cerimônias diabólicas nô
---	--------------------------	---------------------------------

Nesse verso lemos a indicação do acento agudo na palavra “no” que não é acentuada em espanhol, com ênfase na negação. Na tradução colocamos o “no” com acento circunflexo, pois nesse verso vemos a intertextualidade com o teatro japonês Nô, que se caracteriza pelo uso de máscaras. A função do acento agudo no espanhol poderia ser vista como uma força prosódica, e uma vez colocado na vogal se indica uma força maior em sua pronúncia. Não optamos por traduzir agregando um signo de exclamação, uma vez que é um signo semelhante no português e no

espanhol, e que foi descartado pelo autor. O que acontece ao acentuar o “no”, é algo que escapa do padrão. Parra não finalizou o verso com exclamação. Por tanto, em nossa tradução, fazemos algo que também foge da norma, alteramos apenas a palavra com o acento “nô”, a relação com a intertextualidade com o teatro japonês ficará a cargo do leitor. O crítico Leonidas Morales, em seu artigo “Subversión y espectáculo: La antipoesía de Nicanor Parra”, comenta:

No que se refere aos signos, assistimos a renovada apelação ao recurso de intervir no código da língua com signos que pertencem a outro código. Ao código das matemáticas pertencem os signos “+”, “x” “-”, “%”: O importante é a canção / ou seja a causa /amigo valente / o de + é o de -. ⁸⁷ (MORALES, 2015, p. 36-50)

Em certa maneira, esse verso é composto também de imagem. Vimos nos capítulos anteriores a relação da antipoesia com a poesia visual. Na obra *Sermones* temos versos que se nutrem dessa característica da escrita antipoética para ir além da palavra, ao utilizar signos construídos para dar força à performatividade dessa obra. Se aqui, temos um texto escrito, ele está composto de elementos que marcam sua oralidade. Assim, esses elementos extra poéticos dão forma à leitura do verso e indicam o tom da fala, de sua leitura e, por conseguinte, sua tradução. Como assinala Artaud, a imagem incide fortemente na leitura:

A figura, o que consegue, é jogar um papel influente sobre o texto; isso acontece assim porque a leitura se desenvolve ao mesmo tempo que os olhos recebem estímulo informativo do seu desenho, que pode confirmar, ampliar, desviar inclusive, contradizer a mensagem. ⁸⁸ (ARTAUD, 1982, p. VI-VII)

⁸⁷ A nivel de los signos, asistimos a la renovada apelación al recurso de intervenir el código de la lengua con signos que pertenecen a otro código. Al código de las matemáticas pertenecen los signos “+”, “x”, “-”, “%”: “Lo importante es la canción / o sea la causa / amigo valiente/ lo de + es lo de -. (MORALES, 2015, p. 36-50).

⁸⁸ La figura, lo que consigue, es jugar un papel influyente sobre el texto; ello sucede así porque la lectura se desarrolla al mismo tiempo que los ojos reciben el estímulo informativo de su dibujo, que puede confirmar, ampliar, desviar incluso contradecir el mensaje. (ARTAUD, 1982, p. VI-VII).

Nas *Obras Completas & algo* + (2011), no capítulo destinado ao livro *Discursos de sobremesa*, Parra transcreve textualmente os primeiros versos do poema “Todas as cartas de amor são ridículas” de Fernando Pessoa, segue abaixo a forma de apresentação parriana:

XXXVIII

RIDÍCULO VERDAD?

Todas as cartas de amor são
Ridículas

Não seriam cartas de amor se não fossem
Ridículas

As cartas de amor, se há amor
Tẽm de ser
Ridículas

(PARRA, 2011, p. 802)

Como vemos, o til está acima da letra “e”, nas notas não se comenta este fato, não temos como saber com exatidão se esse foi um erro tipográfico, mas, considerando que está nas *Obras Completas*, e que essas foram revisadas pelos editores e pelo antipoeta, supomos que essa escolha foi intencional, assim como foi a acentuação na palavra nó em *Sermões*. Porém encontramos em uma tradução ao inglês de Dave Oliphant no livro *After -Dinner Declarations* (2009) que apresenta esse poema com o acento circunflexo, e não com o til. Resta saber, qual das edições cometeu o erro tipográfico, a da tradução, ou a mais recente, nas obras completas. Como disse anteriormente minha hipótese é de que o til foi intencional.

Marlene Gottlieb em seu artigo “La relación simbiótica autor/lector en la antipoesía de Nicanor Parra” comenta o poema de Fernando Pessoa transcrito pelo antipoeta, e aclara a estratégia antipoética:

Tem uma série de poemas nos quais o poeta ri do leitor, o engana ao estilo borgeano. Esse é o mecanismo de “Yo me sé tres poemas de memoria” e o “Poema XXI”. Os poemas apresentados por Parra baixo o título “Yo me sé tres poemas de memoria” não são poemas seus. São poemas de

poetas chilenos do princípio do século XX, que Parra reproduz textualmente, mas como o leitor os encontra em um livro de Parra, não presta atenção na declaração do título de que esses são poemas aprendidos de memória, e lê literalmente como se fossem antipoemas, com todas as características que espera do antipoema. Portanto, interpreta e reage perante esses poemas “antipoéticamente”.⁸⁹ (GOTTLIEB, 1984, s.p.)

Como se pode visualizar nos comentários, a antipoesia convida a uma leitura que incita o leitor, e, uma vez que é antipoesia se autoriza a jogar com outros textos, os insere, faz paródias e pastiches, mecanismo que estabelece na leitura de seus versos a possível leitura e aproximação com outros poemas e autores. A tradução da antipoesia, portanto, vai exigir do tradutor uma leitura atenta e possivelmente a consulta a crítica e a mesma literatura.

4.1.5 O personagem antipoético: um narrador histórico

No antipoema XX, nos dois primeiros versos, a voz poética estabelece uma reflexão da linguagem, fazendo menção à gramática de Bello, umas das normativas que produzirá efeitos inegáveis na variação do espanhol chileno (PARRA, 2011, p. 24)

⁸⁹ Hay una serie de poemas en que el poeta se burla del lector; lo engaña al estilo borgeano. Este es el mecanismo de “Yo me sé tres poemas de memoria” y el “Poema XXI”. Los poemas presentados por Parra bajo el título “Yo me sé tres poemas de memoria” no son poemas suyos. Son poemas de poetas chilenos de principios del siglo XX que Parra reproduce textualmente, pero como el lector los encuentra en un libro de Parra, no presta atención a la declaración del título de que estos son poemas aprendidos de memoria sino que los lee literalmente como si fueran antipoemas, con todas las características que espera del antipoema. Por consiguiente, interpreta y reacciona ante estos poemas “antipoéticamente”.

Nos versos “la intelección la pone el sujeto” e “el adverbio lo pone el professor”, mantemos a mesma ordem do texto fonte para que não ocorra perda de sentido e perda de ritmo. Para Leonidas Morales, a importância da antipoesia se dá dentro da “construção de um pensamento sobre a poesia em geral e também sobre a sociedade de onde viemos e a em que estamos” (MORALES in ALONSO et al, 2015, p. 168). Como notamos, nos versos acima o eu poético se remete à “gramática”, desconstrói seus elementos utilizando-se da engrenagem antipoética, subverte suas funções; nesse antipoema elementos gramaticais funcionam como substantivos que ilustram e constroem imagens antipoéticas, como no verso: “o verbo ser é uma alucinação do filósofo”. Pensar a tradução desses versos envolve a posição ideológica de manter tanto o antipoético com a menção a uma Gramática do idioma espanhol. Portanto, não traduzimos a letra “Y”, e a mantemos no espanhol também.

A gramática de Andrés Bello teve uma função claramente ordenadora da língua. Em *Desencuentros de la modernidad en América Latina*, Júlio Ramos destina o capítulo “Saber decir: lengua y política en Andres Bello”, à análise da proposta da gramática de Bello, que resumidamente queria estabelecer uma forma correta do saber dizer, e tinha como objetivo uma língua padronizada, tida como correta. Ao contrário da antipoesia, em Bello a oralidade é considerada negativa. Para Ramos “a oposição entre oralidade e escrita, entre a contingencia do uso espontâneo e a racionalidade do discurso, é clara em Bello”. (RAMOS, p. 105)⁹⁰. Enquanto Bello está preocupado em eliminar as marcas do espanhol americano, na escrita antipoética elementos linguísticos dessa origem americana são ressaltados e valorizados. Como podemos perceber em um verso se condensa uma crítica que abrange um tema amplo que é a história e também a valorização de um espanhol latino-americano dentro das premissas antipoéticas.

No último verso do antipoema XXIII, temos uma alusão direta à ditadura e ausência de direitos humanos: “cuando los filisteos lo torturan”. Por outro lado, na expressão “**gallinas cluecas**”, no português manteve-se a menção de “**galinha choca**”, que já alude à covardia, mesmo sentido da expressão do antipoema.

⁹⁰ La oposición entre la oralidad y la escritura, entre la contingencia del uso espontáneo y la racionalidad del discurso, es clara en Bello.

XXIV

1	Cuando los españoles llegaron a Chile]	Quando os espanhóis chegaram ao Chile]
2	se encontraron con la sorpresa	se encontraram com a surpresa
3	de que aquí no había oro ni plata	de que aqui não havia ouro nem prata]
4	nieve y trumao sí: trumao y nieve	neve e trumao sim: trumao e neve
5	nada que valiera la pena	nada que valesse a pena
6	los alimentos eran escasos	os alimentos eram escassos
7	y continúan siéndolo dirán ustedes	e continuam sendo dirão vocês
8	es lo que yo quería subrayar	é o que eu queria destacar
9	el pueblo chileno tiene hambre	o povo chileno tem fome
10	sé que por pronunciar esta frase	sei que por pronunciar essa frase
11	puedo ir a parar a Pisagua	posso ir a parar em Pisagua
12	pero el incorruptible Cristo de Elqui no puede tener]	mas o incorruptível Cristo de Elqui não pode ter]
13	otra razón de ser que la verdad	outra razão de ser que não seja a verdade]
	(...)	(...)
	(PARRA, 2011, p.28)	

Sobre o antipoema acima, seus primeiros versos remontam aos fatos históricos da época colonial, o momento da chegada dos espanhóis ao Chile. Diferentemente da experiência que tiveram no Peru, lugar repleto de metais preciosos, em terras chilenas não havia esse tipo de riqueza. A respeito do que encontraram quando chegaram ao novo território, isto é, sobre a menção à “*nieve y trumao*”, a segunda palavra em espanhol se refere à areia vulcânica. Para respeitar a musicalidade desse verso, nossa escolha poderia ter sido “vulcão”, que possui o mesmo número de sílabas e é uma só palavra. Em Pound, ritmo e dicção são mais importantes que sintaxe, e a antipoesia tem como bastidores e ponto de partida a oralidade (GENTZLER, 2009, p. 38-48). No *Diccionario de la Real Academia Española* o verbete de *Trumao* remete diretamente ao Chile: 1.m. Chile. Tierra arenisca muy fina de rocas volcánicas.

Segundo Erza Pound, as palavras seriam “cones eletrificados” e estariam carregadas de associações, com o poder da tradição e, o mais interessante para o exemplo selecionado, “séculos de consciência de raça”

(POUND apud KENNER, 1971, p. 238). Nossa decisão final foi de não traduzir *trumao* — mantemos igual ao texto fonte no verso traduzido ao português. Estamos conscientes de estar introduzindo uma palavra chilena em nosso texto. Essa decisão é similar com decisões tradutórias tomadas por Parra na sua tradução do *Rey Lear*, quando o antipoeta mantém no inglês alguns versos de Shakespeare. Vemos nesse verso o posicionamento da voz poética, que em 1977 introduz uma palavra mapuche, não poderíamos apagar essa decisão no ato de traduzir a palavra ao português, já que estaríamos eliminando mais que uma palavra, estaríamos desconsiderando o posicionamento ideológico da obra.

Resgatamos em nossa escolha as considerações de Carbonell sobre a tradução como transmissão e comunicação e não necessariamente reescritura de textos locais que atenderão expectativas da cultura de destino (CARBONELL, 1997, p. 113). Ao mantermos a palavra *trumao*, resgatamos de forma anexa a paisagem andina, o vulcão, a areia vulcânica, elementos que não estão em nossas conversas coloquiais no Brasil, já que não fazem parte do que temos como cenário, não fazem parte do discurso do cotidiano, da nossa língua falada. O vulcão, a neve, a cordilheira, são elementos que caracterizam esse cenário chileno, onde o personagem poético dos *Sermones* predica e divaga. Na palavra *trumao*, de origem mapuche, recuperamos também esse momento histórico, onde a areia vulcânica se chamava *trumao*⁹¹, a terra chilena pertencia a um povo que não falava espanhol. Nesse sentido, Octavio Paz aponta:

por uma parte a tradução suprime as diferenças entre una língua e outra; por outra, as revela mais plenamente: graças à tradução nos damos conta de que nossos vizinhos falam e pensam de um modo diferente ao nosso.⁹² (PAZ, 1971, s.p.)

Nossa proposta é justamente de reivindicar as diferenças e trazer elementos culturais para nossa tradução. A partir do sétimo verso deste poema, situado já em épocas atuais, de forma irônica a voz poética estabelece a relação entre passado e presente. No verso 11 há menção a

⁹¹ *Dic. Etimológico das Voces Chilenas derivadas de Lenguas Indígenas Americanas de Rodolfo Lenz*. Trumao também é uma localidade chilena na região dos Lagos.

⁹² por una parte la traducción suprime las diferencias entre una lengua y otra; por la otra, las revela más plenamente: gracias a la traducción nos enteramos de que nuestros vecinos hablan y piensan de un modo distinto al nuestro. (PAZ, 1971, s.p.).

Pisagua, região ao norte do Chile onde se localizava um dos campos de prisioneiros da ditadura de Pinochet. “Pisagua”, por tanto, é uma palavra que contém um significado político importante. Essa palavra, no período de ditadura, momento em que se escreve e se publica a obra, traz os assassinatos cometidos pelo regime. A cidade foi local de torturas e atualmente tem um memorial para as vítimas do regime militar. No verso 18, “el gallinero está a cargo del zorro”, mantivemos a expressão do texto original no que se refere aos animais, ainda que pudesse facilmente ser substituída na tradução ao português por “as ovelhas estão a cargo do lobo”. No entanto, não vimos necessidade de tal adaptação, uma vez que “raposa” e “galinhas” remetem à mesma imagem no Brasil.

No verso 15, o tom de um eu poético denuncia que “en Chile no se respetan los derechos humanos”. Destacamos que o antipoema conclui, no verso 20, da seguinte maneira: “en qué país se respetan los derechos humanos”. A voz poética não se posiciona de forma definitiva, no seguinte verso relativiza. Forma de salvar-se da censura? Mas também forma de estender a experiência chilena alhures. Somos confrontados com o fato de que o texto parriano é um texto que ultrapassa as fronteiras de um país já que, nesse antipoema, partimos de uma realidade local em direção a uma reflexão mais global, aplicável a qualquer outra nação.

Para iniciar a reflexão do antipoema XI, é pertinente destacar o quinto verso – “en el mejor castellano posible”. Devemos observar que essa é a voz de um personagem não letrado, marginalizado. A expressão idiomática “más pobre que la rata” foi traduzida para o português para a expressão “mais pobre que um rato de igreja”. Essa decisão, que provoca um alongamento no verso, se dá pela congruência da expressão em português com o tema da obra traduzida. E, assim, finalizamos o verso com a vogal “a”, que no nosso entender colabora com o aspecto prosódico e rítmico do verso.

No antipoema, o sujeito poético assume um personagem que pode ser o autor, o narrador, uma voz que mantém a essência do personagem *Cristo de Elqui* “um homem sedento de amor”.

Sermones apresenta uma cadência rítmica que imita a fala. Rogério E. Chociay destaca que o ritmo não é privilégio do poema versificado e que ele, o próprio ritmo, é sempre resultado de uma tensão expressiva da criatividade verbal de um indivíduo (CHOCIAY, 1974, p. 3). Ezra Pound, em *ABC of reading* – traduzido como *ABC da literatura* por Augusto de Campos e por José Paulo Paes –, classifica os escritores em seis categorias. Levando-as em consideração, podemos situar Parra nas duas primeiras, isto é, podemos vê-lo como *escritor inventor*, que é aquele que

“descobre um novo processo, ou cuja obra nos dá o primeiro exemplo conhecido de um processo” (POUND, 2006, p. 11); neste caso: a antipoesia, precisamente. A outra classificação é a de *mestre*: “homens que combinaram um certo número de processos e que os usaram tão bem ou melhor que seus inventores” (POUND, 2006, p. 11). Parra é um erudito, leitor de uma biblioteca vasta e conhecedor da teoria do verso.

Ainda em Ezra Pound podemos encontrar algumas respostas para pensar a tradução da antipoesia, já que em sua visão a língua seria energia e o ato de refletir sobre a tradução estaria elencado com “a tradução como modelo para arte poética, sangue revitalizando fantasmas” (GENTZLER, 2009, p. 39). A teoria de tradução de Pound está atrelada à tradição e, ao mesmo tempo, fora de qualquer lógica institucionalizada. Da mesma forma, percebemos a antipoesia em movimento nestes dois sentidos: tradição e ruptura. Se em Pound a disposição em tempo e lugar deve ser transportada para a cultura presente, para que a tradução se torne um texto contemporâneo, na antipoesia vemos essa necessidade e capacidade de dialogar com o tempo atual a partir do passado. Nesse sentido, trazer Pound para a reflexão da tradução é algo que se relaciona com os elementos inaugurais do antipoético. A tradução da antipoesia requer conhecimento da cultura chilena. Ao mesmo tempo, a antipoesia é uma rede intertextual que possui ícones da literatura anglo-saxônica, influência que está além das fronteiras chilenas e requer a devida atenção por parte do tradutor. Traduzir os antipoemas exige um olhar para a estrutura estética da conformação dos versos que, embora inicialmente não se remetam à métrica, fazem paródia da tradição e do cânone. Finalmente, é preciso ter em mente que nesse processo tradutório pisamos em um terreno fecundo de poemas e antipoemas.

Na antipoesia estamos inseridos em um panorama métrico irregular, com presença de anáforas que funcionam como um eco que ajudam a construir o ritmo dos antipoemas. A métrica e elementos da teoria do verso estão presentes em muitos antipoemas. Na obra *Cueca Larga*⁹³ (1958), por exemplo, ocorre a presença constante de octossílabos — são antipoemas que utilizam a estética e musicalidade de canções folclóricas. O antipoeta tem conhecimento e domínio do verso e das construções métricas tradicionais, esse domínio se deixa notar na construção rítmica de seus antipoemas, nos silêncios programados e seus

⁹³ Nos primeiros anos da República foi adotada como baile nacional, mas só foi declarada como tal na Ditadura. A *Cueca* é um ritmo e dança que provem dos países andinos. A teoria mais aceita é de que provenha da *zamacueca* peruana com componente de danças afro como a zamba e samba. (PARRA, 2006, p. 928).

espaços. A estrutura estética indica muitas vezes elementos prosódicos importantes para a musicalidade dos versos, importantes ao pensar o discurso e a oralidade presente nesse texto. Em nossa análise dos versos de *Sermones*, constatamos que em seu conjunto ocorre a presença de versos irregulares.

O sermão, apesar de ser de um possível Cristo, remete a temas vulgares e comuns. A voz poética remete, mais uma vez desmitificando, à figura do sacerdote, o que se evidencia no verso: sé de “muchos curitas depravados”. Considerar o tom crítico tem influência na escolha tradutória.

No verso 10, do antipoema XXI, “sé de muchos **curitas** depravados”, (PARRA, 2011, p. 24), no qual há a presença de “cura”, que significa “padre” em português e aparece em espanhol no diminutivo. Se fosse traduzido da mesma forma para o português, isto é, se nossa escolha tradutória fosse “padrezinhos”, perderíamos o tom irônico e a musicalidade. As prioridades ao traduzir este verso foram: manter a ironia e ao mesmo tempo preservar o ritmo do verso. Sabemos, porém, da possibilidade de que a imagem de “curita” na linguagem chilena não corresponda totalmente à imagem de “padreco” no português brasileiro. “Curita”, naquele país, de forma geral, pode ser também utilizada de maneira carinhosa e não necessariamente pejorativa, diferentemente do que se observa no uso de “padreco”, que tem uma intenção negativa. Como já dito, a tradução literal de “curita” seria o diminutivo de “padre”, “padrezinho”, mas prejudicaria, a nosso ver, o ritmo e a musicalidade desse verso. Atendemos, assim, à exigência rítmica de acordo com a exigência semântica também. Nesse sentido, para Carbonell i Cortés (1997, p. 22), o novo texto (a tradução) terá que situar-se em um novo contexto. No caso da obra *Sermones*, esse novo contexto abrange uma nova época histórico-política, outro país, outra cultura e outro idioma. Nas palavras de Carbonell i Cortés: “o tradutor será o agente necessário para que, consciente ou inconscientemente, o texto ache seu lugar, representações e hierarquias”⁹⁴(CARBONELL, 1997, p. 22). Para de fato atuar como um agente que encontra esse espaço ideológico, confrontamos, na obra *Sermones*, com a tarefa de trazer à tona um momento histórico de outro país. Arelada a essas questões sociais, temos a possibilidade de conhecer, a cada antipoema, consequentemente mais do

⁹⁴ el traductor va a resultar el agente necesario para que, consciente o inconscientemente, el texto halle su lugar dentro del nuevo espacio ideológico, con sus concepciones, representaciones y jerarquías. (CARBONELL, 1997, p. 22).

próprio texto antipoético, o que nos leva a um maior interesse também pelo poético no idioma espanhol, de forma geral. Além disso, através da antipoesia somos levados à aproximação de uma variação linguística ainda pouco conhecida.

Nos primeiros versos do antipoema XXVI, vemos alusão à mesma linguagem antipoética, quando se afirma que “ao confundir bosque com bosque: nos estamos comportando frivolamente”. Ao finalizar, se deixa claro a engrenagem antipoética que agrega palavras do cotidiano, porém: “e as nuvens se vê que não são nuvens”. E finaliza fazendo enlace dessas palavras agora antipoéticas com as bases de um templo cristão. Nesse antipoema, percebe-se o cuidado e a intenção da estética da disposição dos versos. Essa característica é mantida na tradução. Os versos “¿são cúpulas!”

O antipoema XXVII, que encerra a obra, apresenta elementos culturais importantes em seus versos, destacamos a expressão: “no se seguirá tomando el rábano por las hojas”, as palavras: “mapuche”, “Estación Mapocho”, a menção da localização do ano de “1929”, as palavras “tiuke” e “mote com huesillos”.

Talvez esse seja um dos antipoemas mais representativos para justificar trabalhar esta tradução fazendo relação com os Estudos Culturais. Também a obra encerra, em uma manobra “anticensura” se deslocando no tempo, saindo do ano da publicação real, que é 1977, e mais uma vez fazendo intertextualidade com uma época anterior, 1929, onde surge o personagem central *Cristo de Elqui*. Uma excelente amostra da antipoesia.

XXVII

1	Ahora que puse las cosas en su lugar]	Agora que coloquei as coisas no seu lugar]
2	explicando con lujo de detalles	explicando com luxo de detalhes
3	el por qué el cuándo y el cómo	o porquê e quando e o como
4	de mi presentación personal	da minha apresentação pessoal
5	a lo largo de estos 22 años interminables]	ao longo destes 22 anos intermináveis]
6	confío de todo corazón	confio de todo coração
7	que no se seguirá tomando el rábano por las hojas]	que não se seguirá tomando os pés pelas mãos]
8	no soy chino ni árabe ni mapuche	não sou chinês nem árabe nem mapuche]
	(...)	(...)

17	más sufrido que el tiuque	mais sofrido que o tiuque
18	más chileno que el mote con	mais chileno que o mote con
19	huesillos.]	huesillos.]

Destacamos a expressão “el rábano por las hojas” que traduzimos para “metendo os pés pelas mãos”. Uma característica importante de uma expressão idiomática seria a sua cristalização em uma determinada cultura. Não encontramos expressão semelhante no português brasileiro, ainda assim, substituímos por uma expressão brasileira. Em português essa expressão remete a uma ação equivocada, fazer algo com pressa e de forma errada. No espanhol “tomar el rábano por las hojas” também remete a ideia de engano. A tradução literal para o português poderia causar uma perda do tom irônico e da mensagem dos versos que seguem e antecedem essa expressão.

Assim, por meio de perífrases, ocorre a menção indireta ao Chile, como vemos entrelaçado ao trabalho poético que constrói o ritmo de cada verso, informações históricas e culturais. A intertextualidade é uma constante.

No seguinte verso: “No soy chino ni árabe ni mapuche”, a voz poética nega essa possível origem “mapuche”, mas o o fato de inserir a palavra a voz poética introduz na antipoesia de forma sutil a menção aos povos originários.

El Cristo de Elqui nasceu no norte do Chile. A voz poética se auto proclama não estrangeira e este Cristo (insano, cabe recordar) nesse verso, ilusoriamente, nega a origem mapuche e estrangeira de sua cultura. Ao mesmo tempo, como vimos, através de um discurso contraditório a antipoesia inclui a hibridez de uma cultura. Esse verso alude aos imigrantes que foram trabalhar nas minas de salitre, estrangeiros, entre eles chineses e árabes. Na época de expansão do salitre, no início do século XX, ocorreu o deslocamento de mão de obra do sul do Chile, (de origem mapuche muitas vezes), para trabalhar nas minas do norte do Chile. Os últimos versos enfatizam a necessidade desse Cristo deixar claro sua ascendência chilena: “Más sufrido que el tiuque y más chileno que el mote con huesillos”. Menção a uma ave e a uma bebida consideradas nacionais. No *Diccionario da Real Academia Española* a definição para mote (do *Quechua*) remete ao Chile: “2. m. Chile. Guiso o postre de trigo quebrantado o triturado, después de haber sido cocido en leña y deshollejado”. Enfatizamos que o que a voz poética toma como nacional e chileno tem na etimologia da palavra origem quéchua.

A palavra “tiuque” não foi traduzida, apesar de que em português poderia ser traduzida para Ximango, essa é a denominação em português

para uma ave que pode ser encontrada no sul do Brasil, na Argentina e no Chile. Ao localizar a obra em outra cultura através da tradução, se quis não eliminar ou apagar elementos que marcam a identidade do texto antipoético e também a cultura chilena que esses versos evocam. O pesquisador Gilberto Sánchez Cabezas, ressalta a característica das línguas ameríndias como línguas faladas, o que estabelece um laço bastante forte com a oralidade presente no texto escrito de Parra. Cabezas observa que muitas delas nos dias de hoje estão extintas. Segundo esse teórico, a palavra “tiuque” provém do “mapuchismo”, enfatiza que a língua ameríndia mais falada, no passado e ainda no presente, é o mapuche (mapudungu(n), e comenta:

Os mapuches ocupavam a maior parte do país, desde Coquimbo (500 km ao norte de Santiago) até Chiloé (uns 1200 km ao sul de Santiago) e, por conseguinte, contribuíram em alta proporção para a formação da nacionalidade chilena. Desde que se teve o contato entre mapuches e espanhóis -pouco amigável, pois houve uma guerra interminável- as vozes aborígenes foram incorporando-se ao espanhol. (SANCHEZ CABEZAS, 2010, s.p.)

Cabe observar que a inserção dessa palavra mapuche dita por um personagem que vem do norte do Chile, pode ser lida e interpretada como uma construção antipoética, e fazemos o enlace que na época da ditadura se queria instituir uma ideia de nação homogênea em que o cidadão se identificasse com aspectos símbolos do país, baile típico etc. Esse antipoema e a obra como um todo se posiciona contrária a essa construção de nacionalidade.

Em *Sermones* através da intertextualidade o leitor pode se aproximar de duas visões e realidades do país: a do norte, do deserto, da aridez, de onde provém o personagem *Cristo del Elqui*, assim como a do sul do Chile, onde a cultura Mapuche resistiu, e região onde nasceu o antipoeta.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Traduzir a antipoesia de Nicanor Parra, e especialmente a obra *Sermones y Prédicas del Cristo de Elqui*, foi uma tarefa desafiadora. Nessa proposta de tradução tivemos como central os elementos culturais, e estes incitaram a reflexão sobre como localizar essa obra em uma outra cultura, através de um outro idioma, que como vimos, pode ser ainda alheio ao texto antipoético de Nicanor Parra.

Inauguramos a dissertação com o intuito de oferecer uma aproximação ao que é a antipoesia, e alguns hitos importantes que a tornaram reconhecida na literatura ocidental. Demos destaque a alguns aspectos culturais, fizemos um recorte, estamos cientes que outras leituras poderiam explorar outros aspectos importantes da conformação do antipoético.

Como vimos nos capítulos iniciais, a antipoesia como palavra nos remete a outros autores, poetas, e cabe ressaltar, nos remeteu a saber sobre os movimentos antipoéticos no pós-guerra, portanto, saímos do estudo específico de uma obra parriana, latino-americana, e fomos ao encontro das possíveis referências que o antipoeta teve para construir seu projeto poético. Nesse projeto a linguagem é central, através da observação e estudo da linguagem dos antipoemas parrianos fomos desenvolvendo e trabalhando as dificuldades da tradução. Para traduzir, em alguns momentos foi necessário desvendar o jogo com o qual o antipoeta desafia o leitor e, em nosso caso, o tradutor. Parra se utiliza das palavras do cotidiano, e na obra o personagem que é um Cristo sermoneia preocupações mundanas, mas, entrelaçadas no discurso antipoético tais imagem adquirem força e ampliam-se, relacionam-se com o político através da intertextualidade com a literatura. Os versos dos antipoemas extrapolam a mesma obra, e o personagem se replica em personagem *Cristo*, narrador, autor e, em alguns momentos, leitor. Henri Meschonnic em seu Manifesto em defesa do ritmo, comenta: “Contra todas as poetizações, digo que somente há poema se uma forma de vida transforma uma forma de linguagem e, de maneira recíproca, se uma forma de linguagem transforma uma forma de vida” (MESCHONNIC, 2015, p. 1). No discurso desse Cristo podemos observar vários enlases com a história, com questões políticas do momento da publicação da obra, também fomos levados para o cenário da praça pública, onde o predicar louco consegue estar lúcido e expressar alguma verdade. A oralidade na antipoesia é destacada, assim como bem sabemos, a oralidade vem antes do texto escrito, e as dificuldades humanas e sua concepção do mundo, primeiramente surgiram na oralidade. Na obra *Sermones* temos a inserção

de palavras nos idiomas Quéchuá e do povo Mapuche que ao princípio não registravam sua literatura de forma escrita, mas sim, na oralidade. O cenário aludido nos antipoemas é de uma paisagem chilena, uma geografia local que conversa com o extra-local, com palavras carregadas de identidade. Ainda no que se refere ao sermão, historicamente essa necessidade de pregação, de convencer o outro, muitas vezes em um discurso pré-formatado vem dos tempos coloniais, o sermão veio antes da imprensa, em terras conquistadas, foi propagado com insistência antes da literatura. Em Parra, podemos ver uma utilização dessa estratégia para alçar voz contra um sistema de poder imposto, a ditadura.

Cada capítulo desta dissertação foi nutrindo o projeto de tradução, se em primeiro lugar tivemos nos aproximar do que é a antipoesia, também tivemos que pesquisar a relação dessa obra com os monólogos dramáticos. Em nossas leituras, vimos que nem sempre a crítica literária entra em consenso e, por outro lado, no amadurecimento de nossa pesquisa fomos construindo nosso posicionamento. Se Nicanor Parra é um poeta que soube articular-se com elementos da poesia dentro do antipoético, entendemos que também soube utilizar-se de modelos do cânon para desconstruí-los, assim desvinculou-se do compromisso com modelos específicos, apesar de que parte do cânon, parte do modelo já instituído e se autoriza nessa linguagem para apresentar outra proposta poética.

A teoria da tradução nos deu base para nossas reflexões e escolhas, foram as mesmas considerações dos teóricos que escolhemos que nos serviram para não seguir um método restrito de tradução para toda obra. Assim, nos comentários da tradução podem ser observadas escolhas que não se configuram em um método rígido, estão apoiadas nas leituras da teoria da tradução e na pesquisa sobre a antipoesia, sobre o personagem e o gênero estético que foi resgatado pelo antipoeta. Os versos apresentados em forma de sermões nos proporcionaram pensar a obra que traduzimos em seus aspectos dialógicos, em sua musicalidade e, portanto, mesmo que escapando da escanção tradicional ou de uma análise da métrica, pudemos sim, ao pensar a tradução de cada verso, compreender que na antipoesia temos um trabalho poético que por ser poética se manteve ao longo de décadas e que foi reconhecido pela crítica da mesma forma como conquistou leitores.

De acordo com Ovidi Carbonell i Cortés a tradução supõe, em última instância, a construção de um texto sub-vertido, em todos os sentidos das palavras. E aclara: “na tradução não é somente o texto de origem, mas também o contexto de destino que sofre alteração induzido pelo processo de tradução quando suas consequências últimas se revelam

desse modo”⁹⁵ (CARBONELL i CORTÉS, 1997, p. 144). Qual poderia ser a recepção dessa obra traduzida no Brasil? Com a tradução podemos estimular uma maior aproximação ao autor, sua obra e também ao contexto cultural e histórico onde a obra que traduzimos está inserida.

Para antipoesia o interlocutor, que é o leitor ouvinte, também participa da construção desses versos. Assim, entregamos um trabalho de tradução comentada para que esse leitor busque a poesia e a antipoesia. Desejamos que esse trabalho evoque outras leituras, outras percepções, relações e traduções de antipoemas.

⁹⁵ el texto de origen sino también el contexto de traducción, sufren la alteración infundida por el proceso de traducción cuando sus consecuencias últimas e íntimas se revelan de este modo.

REFERÊNCIAS

NICANOR PARRA:

Site da *Universidad de Chile* obras e fortuna crítica do autor. Disponível em: <<http://www.nicanorparra.uchile.cl>>.

PARRA, Nicanor. *Antiprosas*. Santiago do Chile: Ediciones Universidad Diego Portales, 2015.

_____. *Obras Completas & algo +*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2011.

_____. *Obras Completas & algo +*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2006.

_____. *Sermones y Prédicas del Cristo de Elqui*. Santiago do Chile: Galería Época, Estudios Humanísticos de la Facultad de Ciencias y Matemáticas de la Universidad de Chile, 1977. Disponível em: <<http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0014336.pdf>>. Acesso em: 10 maio 2014.

_____. El quebrantahuesos. Santiago do Chile: *Revista Manuscritos*, 1975. Disponível em: <<http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0054807.pdf>>. Acesso em: 10 maio 2015.

_____. Quebrantahuesos. Santiago: *Revista Manuscritos*, Universidad de Chile. [1952] 1975.

_____. *Cristo de Elqui: Memória Chilena*. Santiago do Chile: Biblioteca Nacional: Disponível em: <<http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-96386.html>>. Acesso em: 10 set. 2016.

TRADUÇÕES:

USP:

MOSTAZO LOPES, João Gabriel. Parra, para começar – Poemas de Nicanor Parra. Caderno de pós, orientação de Marcos Siscar. São Paulo: Universidade de São Paulo. *Revista Serafino*. Disponível em: <file:///C:/Users/Mary%20Anne/Downloads/97804-169604-1-SM%20(5).pdf>. Acesso em: 10 set. 2016.

UNB:

MIRANDA, Antonio. Nicanor Parra por Antonio Miranda. Brasília: webpage Antonio Miranda. Disponível em: <http://www.antoniomiranda.com.br/iberoamerica/chile/nicanor_parras.html>. Acesso em: 04 ago. 2016.

NEJAR, Carlos. *Nicanor Parra e Vinicius de Moraes*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2009. Disponível em: <http://www.academia.org.br/sites/default/files/publicacoes/arquivos/nicanor_parra_e_vinicius_de_morais_-_para_internet.pdf>. Acesso: 10 out. 2015.

NETO, Juvenal. Quatro poetas latino-americanos por Juvenal Neto. *Revista Pirâmide – revista de vanguarda, cultura e arte*, São Paulo, n. 1, p.87-95, 1981.

DICIONÁRIOS:

Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Editora Objetiva Ltda, 2009.

Gramática Comparativa Houaiss Quatro Línguas Românicas. São Paulo: Houaiss, PubliFolha, 2013.

Grande Dicionário Larousse Cultural da Língua Portuguesa. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1999.

Diccionario de la Real Academia Española. Disponível em: <<http://dle.rae.es/?w=diccionario>>.

Diccionario de uso del español de María Moliner. Madrid: Editorial Gredos, 1983.

Dicionário da Língua Portuguesa – Século XXI. 3. ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1999.

MICHAELIS. *Dicionário on-line de Português*. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?lingua=portugues-portugues&palavra=expert>>

Novo Manual de Português Celso Luft. São Paulo: Globo, 1999.

REFERÊNCIAS GERAIS:

ALONSO, María N. et all. Número Monográfico Nicanor Parra. *Revista Chilena de Literatura*. Santiago do Chile: Universidad de Chile, n. 91, 2015.

ALONSO, Maria Nieves. El espejo y la máscara de la antipoesía. *Revista Atenea*, Concepción, Universidad de Concepción, 1978. Disponível: <<http://www.nicanorparra.uchile.cl/estudios/espejo.html>>. Acesso em: 11 ago. 2015.

AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Tradução Selvino J. Assman. São Paulo: Boitempo Editorial, [2005] 2007, p. 42. Disponível em:

<<http://seer.fclar.unesp.br/alfa/article/viewFile/4274/3863>>. Acesso em: 10 out. 2015.

ASLANOV, Cyril. *A Tradução como manipulação*. 1. ed. São Paulo: Perspectiva/Casa Guilherme de Almeida, 2015.

BAKER, Mona. In: *Other Words: A coursebook on translation*. London and News York: Routledge, 2011.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura Popular na idade média e no renascimento, o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2010.

BENEDETTI, Mario. Nicanor Parra, o el artefacto con laureles. Santiago. *Revista Marcha*. Universidad de Chile, 1969. p. 13-15. Disponível em:

<<http://www.nicanorparra.uchile.cl/entrevistas/laureles.html>>. Acesso em: 20 ago. 2015.

BINNS, Niall. *Nicanor Parra y la poesía dialogada*. Atenea (Concepc.), Concepción, n. 510, p. 57-72, dic. 2014. Disponível em: <http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-04622014000200005&lng=es&nrm=iso>. Acesso em: 06 maio 2016.

_____. *¿Qué hay en un nombre?* Poemas y antipoemas u. Oxford 1950. Madrid: Taller de Letras/ Universidad Complutenses, 2011. Disponível em:

<http://www.academia.edu/24601412/_Qu%C3%A9_hay_en_un_nombre_Poemas_y_antipoemas_u_Oxford_1950> Acesso em: 10 ago. 2014.

BOLAÑO, Roberto. Ocho segundos de Nicanor Parra. In: BOLAÑO. *Entre Parentesis*. Editorial Anagrama. 2004. Disponível em: <<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-7524-2011-12-04.html>> Acesso em: 13 maio de 2012.

CAMPOS, A.; CAMPOS, H.; PIGNATARI, D. *POESÍA CONCRETA: A. Artaud, M. Bense, D. Pignatari y otros*. Estudio preliminar y selección Jorge Santiago Perednik. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1982. p. VI-VII.

CAMPOS, Haroldo. Arte Poética. Espejo de Agua, 1916. In: SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardas Latino-americanas*: Polêmicas, Manifestos e Textos Críticos. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/Iluminuras/FAPESP, 1995.

CARBONELL i CORTÉS. *Traducir al Otro: traducción, exotismo y poscolonialismo*. La Mancha: Univ. de Castilla La Mancha, 1997.

CARDENAS, Teresa. *Así habló Parra en El Mercurio*. Santiago do Chile: Aguilar Chilena de Ediciones S.A., 2012.

CHOCIA Y, Rogerio. *Teoria do Verso*: São Paulo: Editora McGraw-Hill do Brasil, 1974.

Coloquio Nicanor Parra: diálogos sobre la (in)actualidad de la antipoesía. *Rev. chil. lit.*, Santiago, n. 91, p. 147-179, nov. 2015. Disponível em: <http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-22952015000300012&lng=es&nrm=iso>. Acesso em: 04 jun. 2016.

COSTA, RENE. Para una poética de la (anti)poesía. In: PARRA, N. Poemas y antipoemas. Santiago do Chile: *Revista Chilena de Literatura*, Universidad de Chile, 1988. Disponível em: <<http://www.nicanorparra.uchile.cl/estudios/poetica.html>> Acesso em: 10 maio 2015.

CUADRA, César. *La antipoesía de Nicanor Parra*. Santiago do Chile: Museo Histórico Nacional, 2012.

FALEIROS, Álvaro. Sobre uma não-tradução e algumas traduções de “L’Invitation au voyage” de Baudelaire. *Revista Alea*. São Paulo: v. 9, n. 2, p. 250-262, jul./dez., 2007. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/alea/v9n2/a10v09n2.pdf>>. Acesso em: 10 maio 2016.

GARCÍA, Pilar. Escenas de lenguaje en la obra de Nicanor Parra. *Revista Chilena de Literatura*, [S.l.], n. 91, dez. 2015. Disponível em: <<http://www.revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/37898/39571>>. Acesso em: 13 jun. 2016.

GENTZLER, Edwin. *Teorias Contemporâneas da tradução*. Tradução: Marco Malvezzi. São Paulo: Madras Ediora Ltda, 2009.

GIRÓN, Hernán Castellano. *Antipoetas: Huidobro, Neruda, Parra*. Santiago do Chile: Fundación Neruda, 2006. Disponível em: <<http://www.fundacionneruda.org/documentos/NERUDIANO%2019933.pdf>>. Acesso em: 10 out. 2015.

GOTTLIEB, Marlene. El monólogo dramático en la antipoesía de Nicanor Parra. *Revista Atenea*, Concepción, Universidad de Concepción, n. 510, 2014. Disponível em: <http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-04622014000200003>. Acesso: 10 ago. 2016.

_____. *El poema dialógico: género híbrido finisecular. Crisis, apocalipsis y utopías. Fines de siglo en la literatura latinoamericana*, eds. Rodrigo Cánovas y Roberto Hozven. Santiago de Chile: Instituto de Letras, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2000. p. 89-95.

_____. *La relación simbiótica autor/ lector en la antipoesía de Nicanor*. Disponível: <<http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v35/gottlieb.html>>. Acesso: 10 out. 2015.

GUMUCIO, Rafael. *Para leer con Parra*. Santiago de Chile: The Clinic, 2011. Disponível em: <<http://www.theclinic.cl/2011/12/02/para-leer-con-parra/>>. Acesso em: 20 ago. 2016.

HAMBURGER, Michael. *A verdade da poesia*. Tradução de Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Cosacnaify, 2007.

HORNBY, Snell. A estrangeirização de Venutti. *Pandaemonium*. São Paulo: Universidade de São Paulo, v. 15. n.19. 2012, p. 185-21. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/pg/v15n19/a10v15n19.pdf>>. Acesso em: 10 maio 2016.

HUIDOBRO, Vicente. Altazor. Tradução de Carlos Nejar. In: NEJAR; MASSONE. *Vicente Huidobro e Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2007. Disponível em: <http://www.academia.org.br/sites/default/files/publicacoes/arquivos/vice_nte_huidobro_e_manuel_bandeira.pdf>. Acesso: 10 jun. 2016.

HURTADO, Maria de la Luz. Parra traduce a Shakespeare. *Apuntes*, Santiago do Chile, Universidad de Chile, n. 103, 1992. Disponível em: <<http://www.nicanorparra.uchile.cl/estudios/shakespeare.html>>. Acesso em: 10 out. 2015.

KENNER, Hugh. *The Pound Era*. Berkeley: U of California, 1971.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semântica*. Tradução de Lúcia Helena França Ferraz. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

LAFARGA e PEGENAUTE (eds). *Diccionario histórico de la traducción en Hispanoamérica*. Madrid: Iberoamericana, 2013.

LANGBAUM, Robert. *La poesía de la experiencia. El monólogo dramático en la tradición literaria moderna*. Granada: De guante blanco / Comares, 1996.

LARANJEIRA, Mario. *Poética da Tradução: Do Sentido à Significância*. v. 12. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, Criação e Crítica, 2003.

LENZ, Rodolfo. *Diccionario Etimológico de las voces chilenas derivadas de lenguas indígenas americanas*. Santiago do Chile: Editorial Universitaria S. A. Universidad de Chile, 1897. Disponível em: <<file:///C:/Users/Mary%20Anne/Downloads/MC0038306.pdf>>. Acesso em: 10 jan. 2015.

LIHN, Henrique. *Antipoesía o poesía integral*. Santiago: El Siglo, 1963. Disponível em: <<http://www.letras.s5.com/parra100903.htm>> Acesso: 10 maio 2015.

LIZAMA Y ZALDÍVAR. *Bibliografía y antología crítica de las vanguardias literarias*. Madrid: Vervuert-Iberoamericana, 2009. 31-54p.

LOPEZ, Alejo. *Naturaleza y Americanidad en Altazor de Vicente Huidobro. Entrehojas: Revista de Estudios Hispánicos*. La Plata: Universidad Nacional de la Plata, 2014. Disponível em: <<http://ir.lib.uwo.ca/cgi/viewcontent.cgi?article=1091&context=entrehojas>>. Acesso em: 05 abr. 2016.

MÁRMOL. Una incursión métrica en la poesía de Nicanor Parra. *Revista Española de métrica comparada*, Sevilla, Universidad de Sevilla, Rhythmica, n. 12, 2014. Disponível em: <<http://revistas.uned.es/index.php/rhythmica/article/view/14245/12761>> Acesso em: 10 out. 2015.

MARTINEZ RODRIGUEZ, Gerardo. *Caudas de la Gran Drepresión de los años 30*. Santiago do Chile: Instituto de História/ Pontificia Universidad Católica do Chile, 1983.

MESCHONNIC, Henri. *Poética do Traduzir*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Perspectiva, [1999] 2010.

_____. Tradução de Cícero Oliveira. Edição online. *Caderno de Leituras*, n. 40, [1999] 2015. Disponível em: <<http://chaodafeira.com/cadernos/cad40/>>. Acesso em: 10 out. 2016.

MORALES, Leonidas. *Conversaciones con Nicanor Parra*. Santiago: Ediciones UDP, 2014. Disponível em: <<http://ediciones.udp.cl/leonidas-morales-conversaciones-con-nicanor-parra/>>. Acesso em: 10 out. 2015.

_____. Subversión y espectáculo: la antipoesía de Nicanor Parra. *Revista Chilena de Literatura*, Santiago do Chile, 2015. Disponível: <<http://www.revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/rt/prINTERfriendly/37896/39569>>. Acesso em: 10 mar. 2016.

MOOSBURGER, Theo de Borba. *Brennu-njál saga: projeto tradutório e tradução para o poertuguês*. 2014. 442 f.Tese (doutorado em Estudos da Tradução). Programa de Pós Graduação em Estudos da Tradução, Universidade de Santa Catarina. 2014, p. 373. Disponível em: <http://www.pget.ufsc.br/curso/teses/Theo_de_Borba_Moosburger_-_Tese.pdf>. Acesso em: 10 abr.2016.

MUÑOZ, Javiera Cabrera. *Antipoesia em Lear rey & mendigo de Nicanor Parra*. 2009. 251 f. Tese (Doutorado) - Curso de Programa de Pós-graduação em Literatura, Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2009.

NEJAR, Carlos. *Nicanor Parra e Vinicius de Moraes*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2009. Disponível em: <<http://www.academia.org.br/sites/default/files/publicacoes/arquivos/nic>>

anor_parra_e_vinicius_de_morais_-_para_internet.pdf>. Acesso: 10 out. 2015.

NETO, Juvenal. Quatro poetas latino-americanos por Juvenal Neto. *Revista Pirâmide – revista de vanguarda, cultura e arte*, São Paulo, n. 1, p.87-95, 1981.

ORTEGA Y GASSET, José. *A ideia do teatro*. Tradução de: Jacob Guinsburg. São Paulo: Editora Perspectiva, 2007.

OUSTINOFF, Michael. *Tradução: História, teorias e métodos*. Tradução de Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola Editorial, 2011.

OYARZÚN, Luis. Nicanor Parra en Nueva York. *El Mercurio*, Santiago do Chile, p. 3, jul. 1970. Disponível em: <<http://www.nicanorparra.uchile.cl/prensa/parraenny.html>>. Acesso em: 10 out. 2015.

PACHECO, José Emílio. *Nota sobre la outra vanguardia*. Cuba: Casa de las Américas, 20, n. 118, [1979]1980. 103 p.

PAZ, Octávio. *O Arco e a Lira*. São Paulo: Cosacnaify, 2012.

_____. *Signos em rotação*. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Editora Perspectiva, 1996.

PÉREZ PAREJO, Ramón. *Metapoesía y ficción: Claves de una renovación poética (Generación de los 50-Novísimos)*, Madrid: Visor, 2007. Capítulo “La ficción del yo: el monólogo dramático”, pp. 155-181. Disponível em:

<<https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero36/monodram.html>> Acesso em: 10 nov. 2016.

PIÑA, Juan Andrés. *Nicanor Parra, la antipoesía no es juego de salón, en Conversaciones con la poesía chilena*. Santiago: Ediciones UDP, 2007. (1. ed.: Editorial Pehuén, 1990).

POUND, Ezra. *ABC da literatura*. 11. ed. Tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Editora Pensamento-Cultrix Ltda, 2006. Título original em inglês: *ABC of Reading*.

RAMOS, Ioannis Antzus. *La última Claridad. El pensamiento literario de Guillermo Sucre*. 2014. 576 f. Tese (Doutorado) - Facultad de Filología, Departamento de Literatura española e Hispanoamericana, Universidad de Salamanca, 2014. Disponível em: <http://gredos.usal.es/jspui/bitstream/10366/124049/1/DLEH_AntzusRamosIoannis_Tesis.pdf>. Acesso em: 10 out. 2015.

RODRIGUES, MR. *Traços épico-brechtianos na dramaturgia portuguesa: o render dos heróis, de Cardoso Pires, e Felizmente há luar!* São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010. 147 p.

ROSA, João Guimarães. *Primeiras Estórias*. 14. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. p. 15-16

SANCHEZ CABEZAS, Gilberto. Los mapuchismos en el DRAE. *Boletín de Filología*, Santiago, v. 45, n. 2, p. 149-256, 2010. Disponível em: <http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-93032010000200008&lng=es&nrm=iso>. Acesso em: 13 nov. 2016.

SCHOPF, Federico. Genealogía y actualidad de la antipoesía: un balance provisorio. In: PARRA, N. *Obras completas & algo +*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2006. LXXVII-CXXXI.

_____. *La antipoesía: ¿comienzo o final de una época?* São Paulo: São Paulo: Humanitas / FFLCH / USP, 2004. Disponível em: <<http://dlim.ffmpeg.usp.br/sites/dlim.ffmpeg.usp.br/files/recienvenido19.pdf>>. Acesso em: 10 out. 2015.

_____. *Del Vanguardismo a la antipoesía, ensayos sobre a poesía en Chile*. Santiago: LOM Editores. 2000.

_____. Parra: Arqueología del Antipoema. *Revista Texto Crítico*, Santiago do Chile, Universidad de Chile, n. 28, p. 13-33, 1984.

_____. *Del Vanguardismo a la antipoesía*. Introducción a la antipoesía de Nicanor Parra (I). Santiago do Chile: Universidad de Chile, 1971. p. 3-50.

Disponível em:

<<http://www.nicanorparra.uchile.cl/estudios/vanguardismo1.html>>

Acesso em: 10 maio 2015.

SCHWARTZ, Jorge. *Las vanguardias latino-americanas*. 2. ed.

Tradução de Estela dos Santos. México: Fondo de Cultura Económica, 2002.

_____, Jorge (Org.). *Vanguardas Latino-americanas*. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2008. 465-466 p.

STEINER, George. *Depois de Babel*, questões de linguagem e tradução. Tradução de Carlos Alberto Faraco. Curitiba: Editora UFPR, 2005.

TYMOCZKO, Maria. Ideologia e a posição do tradutor: em que sentido o tradutor se situa no “entre” (lugar)? In: BLUME, Rosvitha. PETERLE, Patricia. *Tradução e relações de poder*. Tradução: Ana Carla Telles. Tubarão: Ed. Copiart; Florianópolis: PGET/UFSC, 2013.

VALENTE, Ignacio. *El Quebrantahuesos*. Santiago do Chile: Diario El Mercurio, ago. 1975.

VÁSQUEZ ROCCA, Adolfo. Nicanor Parra: Antipoemas, parodias y lenguajes híbridos; de la antipoesía al lenguaje del artefacto. *Revista Almiar*. Santiago do Chile, n. 62, jan./fev. 2012. Disponível em: <<http://www.margencero.com/almiar/nicanor-parra-antipoemas-antipoesia>>. Acesso em: 20 abr. 2015.

WARKEN, Mary Anne. *El humor negro en Chistes Parra desorientar a la policía la poesía*. 2014. 71 f. TCC (Graduação) - Curso de Letras – Língua e Literatura Espanhola, Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2014. Disponível em:

<<http://www.ile.cce.ufsc.br/docs/tccs/1d4ca14f82960ed6cdaadb9e19a85d2c.pdf>>. Acesso em: 10 out. 2015.

XATARA, Claudia Maria. *Tipologias das expressões idiomáticas*. São Paulo: Alfa, 1998. p. 169-176. Disponível em:

<<http://seer.fclar.unesp.br/alfa/article/viewFile/4274/3863>>. Acesso em: 10 ago. 2016.

ZAMBRA, Alejandro. Shakespeare, Parra y el lenguaje de la tribu. Santiago do Chile: *Revista de Libros de El Mercurio*, jul. 2004.
Disponível em: <http://www.letras.s5.com/np250505.htm>. Acesso em: 10 de março de 2014.

_____. *El fingimento del yo en el poema*. Estudio Teórico y análisis de Sermones y Prédicas del Cristo de Elqui. Santiago do Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile, 2008.